



# میراجی کے ادبی سروکار

خواجہ نسیم اختر

انوکھا لڑکا، کھیلن کو مانگے چند رمان!

حقیقت تو یہ ہے کہ اقبال کے فوراً بعد شعرا کی جو غیر معمولی نسل ہمارے افق پر نمایاں ہوئی اس کے پانچ سربراہ اور وہ ناموں میں میراجی سر فہرست ہیں۔ میں یہ بات کئی بار کہہ اور لکھ چکا ہوں اور آج پھر کہتا ہوں کہ اقبال کے فوراً بعد آنے والے پانچ بڑے شعرا کی ترتیب میں میراجی سب سے اوپر ہیں پھر راشد ان کے بعد اختر الایمان پھر مجید امجد اور سب سے بعد میں فیض ہیں۔ میں یہ بات دو وجہوں سے کہتا ہوں: ایک معمولی وجہ تو یہ کہ میراجی نے اپنے بعد کے شعراء، نقادوں اور افسانہ نگاروں پر جو اثر ڈالا وہ اس کے ساتھیوں کے اثر سے زیادہ وسیع اور پائیدار تھا۔ میراجی کے بغیر جدید ادب کو قائم اور مستحکم ہونے میں بہت دیر لگتی۔

فیض صاحب کا کلمہ سب پڑھتے ہیں، لیکن جو لوگ شعر کو فن اور علوئے ذہن کا اظہار سمجھتے ہیں اور شاعر کی بڑائی اس بات میں دیکھتے ہیں کہ اس کے یہاں موضوعات اور تجربات کی وسعت کتنی ہے اور اس نے شعر کی ہیئت کے نئے امکانات کو کہاں تک دریافت اور وسیع کیا، وہ بخوبی جانتے ہیں کہ میراجی کا کارنامہ ہمارے عہد میں بے مثال ہے اور یہ دوسری وجہ ہے جس کی بنا پر میراجی کو اس زمانے کے بڑے شعرا میں سر فہرست رکھنا ہوں۔

شمس الرحمن فاروقی  
مضمون، میراجی سو برس کی عمر میں

348144



۱۲/۱۱/۲۰۲۳  
۱۲/۱۱/۲۰۲۳  
۱۲/۱۱/۲۰۲۳





خواجہ نسیم اختر



# میراجی کے ادبی سروکار



خواجہ نسیم اختر

رعنا پبلشرز اینڈ ڈسٹری بیوٹرز

۸۲-اے، ڈاکٹر سدھیر یا سوروڈ، خضر پور، کلکتہ-۷۰۰۰۲۳

موبائل: 9836033430

جملہ حقوق بحق  
گل رعنا، طہ راشدی، یاسر عرفات اور ذہیب منظر محفوظ

کتاب کا نام	:	میراجی کے ادبی سروکار
مصنف	:	خواجہ نسیم اختر
صفحات	:	552
تعداد اشاعت	:	500
سال اشاعت	:	2022ء
قیمت	:	600/-
کمپوزنگ	:	سہیل احمد
موبائل نمبر	:	(7980527301)
ناشر	:	رعنا پبلشرز اینڈ ڈسٹری بیوٹرز
مطبع	:	اسکرینر،
		۱۳، دیدار بخش لین، کولکاتا-۷۶،
		9331094800, 7003760010

**MIRAJI KE ADABI SAROKAR**

By : Khawaja Nasim Akhtar

ISBN : 978-81-959015-5-5

Year of Publication : 2022

Published by :

**Raana Publishers & Distributors**

82A, Dr. Sudhir Basu Road,

Kolkata - 700 023

Mobile : 9836033430

## انتساب

شمس الرحمن فاروقی،

شمیم حنفی

اور

ظفر اوگانوی

\_\_\_\_\_ کے نام

جن کی تحریروں نے

میرے ذہن و فکر کو جلا بخشی۔

## فہرست

07	اعتذار	●
11	کوائف	●
13	میراجی کی زندگی کے چند بکھرے اوراق	❖
71	جدید اردو نظم - پس منظر، پیش منظر اور نئی شعری جمالیات	❖
154	حلقہ ارباب ذوق اور میراجی	❖
198	میراجی کی نظمیں اور مختلف تجربوں کا منظر نامہ	❖
351	میراجی کے گیت اور غزلیں	❖
394	ترجمہ کے فن کی روایت اور میراجی کے تراجم	❖
447	میراجی کا اسلوب نگارش	❖
474	میراجی کی انتقادی بصیرت	❖
509	میراجی کا انفراد	❖
550	اظہار تشکر	●





## اعتذار

اقبال کے بعد جن شاعروں نے جدید اردو نظم نگاری کی روایت کو فنی، تکنیکی اور اسلوبیاتی استحکام بخشا، ان میں میراجی کا اپنا ایک الگ اختصاص ہے۔ غالب کے بعد میراجی اردو کا دوسرا ایسا فنکار ہے جس نے نہ صرف موضوعات کی سطح پر اجتہاد کیا بلکہ ہیئت کی اقلیم میں بھی گراں قدر تجربے کئے۔

میراجی اپنے معاصرین میں نہایت زیرک اور ذہین واقع ہوئے ہیں۔ انہوں نے اپنی تخلیقی نگارشات میں ایک ایسے فرد کی تصویر کشی کی ہے جو ذہنی اور جذباتی کشمکش سے متصادم فرد ہے۔ میراجی کی نظموں کے غائر مطالعہ سے جس فرد کا ہمیں سراغ ملتا ہے، اس کے اندر خود اعتمادی کی کمی کا احساس بھی ہوتا ہے۔ لیکن اس کی ذمہ داری میراجی نے جدید تہذیب و تمدن پر عائد کی ہے۔ میراجی کے مطابق اس تہذیب نے انسان کی قطری معصومیت کا خون کیا ہے، ان کے ہاں ہمیں جس انسان کی تصویر ملتی ہے وہ غم کی کوکھ سے مسرت کشید کرتا دکھائی دیتا ہے وہ نہایت ہی مدھر لے میں غمگین نغمے چھیڑتا ہے۔ میراجی کی نظموں کے بطون سے ابھرتا ہوا فرد اس مہیب صورت حال میں زیست کرنے کے شعور سے پورے طور پر بہرہ مند دکھائی دیتا ہے۔ وہ اپنے احساس کو جگائے رکھتا ہے، اسے اس بات کا بخوبی علم ہے کہ احساس ہی عین حیات ہے لہذا اس کی

لے کو ہمیشہ تیز کرتے رہنا چاہئے تاکہ زندگی ناگوار نہ بن جائے۔

جیون کی ندی رک رک جائے

رک جائے تو رک جائے

رک رک جائے تو رک جائے

صرف مرے احساس کی ناؤ چلتی جائے نرم اور تیز

میراجی سے میرا ادبی تعارف اس وقت ہوا جب میں اختر الایمان پر اپنا تحقیقی مقالہ سپرد قلم کر رہا تھا۔ میں اختر الایمان کے حوالے سے حیران و پریشان تو تھا ہی کہ ایک ایسا شاعر جس کی اتنی گھائل آواز میں نے آج تک دیکھی نہ سنی آخر اردو کے ناقدوں نے انھیں صحیح معنوں میں ”کلچر“ کرنے کی کوشش کیوں نہیں کی؟ لیکن میراجی کے ساتھ معاملہ بالکل برعکس تھا۔ ان کے چند احباب اور ناقدین نے میراجی سے قاری کا رشتہ منقطع کرنے میں کوئی دقیقہ نہیں اٹھا رکھا، میں ادب کا ایک ادبی طالب علم کی حیثیت سے کہہ رہا ہوں کہ دنیا کا یہ عالمی اور آفاقی اصول ہے کہ ایک ذمہ دار ناقد یا تجزیہ نگار کو تخلیق کار کے داخل کی جدلیات سے رو برد ہونا پڑتا ہے۔ ناقد کا یہ ادبی وظیفہ ہونا چاہیے کہ وہ متن اور قاری کے مابین ایک نشاط انگیز استعجاب کا رشتہ استوار کرے۔ لیکن افسوس کا مقام ہے کہ میراجی کی تخلیقات اور ان کے تخلیقی پرسونا کے افہام و تفہیم میں تنقید کے اصول اور ضابطوں کو طاق پر رکھ دیا گیا جب کہ انتقادی بصیرت کا تقاضا ہے کہ ہم تخلیق کار کے باطن سے مکالمہ قائم کریں لیکن بیشتر ادب دوستوں نے خارجی باتوں کا ایک طرح کا طومار کھڑا کر دیا کہ کذب ہی صدق معلوم ہونے لگا۔ اس طرح میراجی کی تخلیقات کے صحیح خدوخال اجاگر نہ ہو سکے اور ان کے فکری اور فنی اکتسابات سے کوئی بامعنی ڈسکورس نہ قائم کیا جاسکے۔

مجھے یہ کہنے میں کوئی تاثر نہیں کہ چند احباب نے تخلیق کاروں کی خواب گاہوں میں بستر پر پڑے شکنوں کو شمار کرنا، اپنا تنقیدی وظیفہ قرار دے رکھا ہے لیکن ایک خوش آئند بات یہ ہے کہ سنجیدہ ناقدوں کی ایک بڑی جماعت ہے جنہوں نے میراجی کے ادبی سرکاروں سے نہ صرف مکالمہ قائم کیا ہے بلکہ جدید اردو نظم کی روایت میں ان کے مقام کے تعین میں اہم کردار بھی ادا کئے ہیں۔

بعض اکابرین کا خیال ہے کہ میراجی کی نظمیں، ابلاغ و ترسیل کا مسئلہ پیدا کرتی ہیں، ان



کا ایک الزام یہ بھی ہے کہ ان کی نظموں پر ابہام کے دبیز پردے پڑے ہوئے ہیں جب کہ یہ پوری صداقت نہیں ہے، دراصل نیا خیال، نیا طرز احساس اور نئی فکر کے اظہار میں شاعر کو روایتی اسالیب میں ایک روک سی محسوس ہوتی ہے۔ تخلیق کار کو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ تخلیق اور تخلیقی تفاعل کے مضمرات اس کے قابو میں پورے طور پر نہیں آرہے ہیں۔ اس لیے ہر بڑا تخلیق کار جس کے اندر تخلیقی زرخیزی اور جذبہ کا دوقر ہوگا، وہ اپنے اظہار میں نئی زبان، نئے علامت اور متفرد استعارے سے کام لینا چاہے گا کیونکہ یہی اغلب ہے اور جب وہ ایسا کرتا ہے تو تخلیقی عمل میں وہ اپنے اظہار یہ کو کسی قدر مبہم رکھنے کی سعی کرتا ہے کیونکہ وہ برہنہ گفتاری کے عیب سے بچنا چاہتا ہے لہذا اس طرح کی صورتحال میں ابہام کا التزام تخلیق کار کے لئے ایک لازمی امر بن جاتا ہے۔

ادب کا ہر سنجیدہ طالب علم اس ادبی سچائی سے واقف ہے کہ اردو کی شعری روایت میں غالب کو بھی اسی قسم کی مشکلات سے دو بدو ہونا پڑا تھا۔ اس طرح کے مسائل سے صرف مشرق کے شعراء یا ادبا ہی نہیں مغرب میں بودلیر، رین بو اور ملارے جیسے فنکاروں کو بھی ان حالات سے گزرنا پڑا ہے۔ دراصل مسئلہ کہیں اور ہے، نئے اسالیب شعری اور نئے ہتی تجربوں کی تقسیم کے لئے ہمیں بھی اپنے ذوق شعری کی از سر نو تہذیب و تربیت کرنا پڑے گی اور جدید اردو نظم کو مدتوں سے سائیکی پر سوار غزلیہ شاعری کے حصار سے نکال کر لطف اندوز ہونے کی ضرورت ہے تاکہ ہم نئے طرز احساس اور نئے تجربوں کی بوقلمونی سے ہم آہنگ ہو سکیں اس کے علی الرغم ایک نوع کی ذہنی مطابقت پیدا کرنے میں بھی کامیاب ہو سکیں۔ چند نام نہاد ناقدوں کے غیر ذمہ دارانہ رویوں کے سلسلے میں مجھے ن۔م۔راشد کی ایک بات یاد آگئی جی چاہ رہا ہے کہ آپ کو بھی اس میں شامل کر لوں۔ ان کا جب آزاد نظموں کا مجموعہ ”ماوراء“ منظر عام پر آیا تو اس پر ہر طرح کی رائے آنے لگی کیونکہ اس وقت ”ماوراء“ ایک بالکل نئی آواز تھی لہذا جیسا کہ میں نے کہا کہ مثبت اور منفی ہر طرح کی رائے آنے لگی تو ایک صاحب نے جن کا نام اس وقت یاد نہیں آ رہا ہے انھوں نے راشد سے کہا کہ ”ماوراء“ پر بڑی تنقیدیں ہو رہی ہیں، تو اس کے جواب میں راشد نے کہا کہ تنقید تو اچھی بات ہے اس کا صرف افسوس تاک پہلو یہ ہے کہ اسے ناقد لکھتے ہیں۔“

اس واقعہ سے آپ نے اندازہ لگالیا ہوگا کہ راشد آخر کس طرح کے ناقدوں سے مخاطب

ہیں، جنہیں نہ تخلیقی شہوت کا پتہ ہے نہ تخلیقی کرب کے مضمرات سے متعلق کوئی آگہی۔

خیر! میں نے مذکورہ باتیں میراجی کے حوالے سے اس لئے کہی کہ زیر بحث کتاب میں میراجی کے امکان بھرپورے ادبی سرمایے کے علی الرغم ان مختلف آراء سے بحث قائم کرنے کی ایک طالب علمانہ کوشش کی ہے ان سے متعلق دونوں طرح کی آرا کو موقع بہ موقع حسب اقتضا نقل کرنے کی نہ صرف کوشش کی ہے بلکہ اپنی علمی کم مائیگی اور فکری بے بضاعتی کے احساس کے باوجود ان رایوں سے مکالمہ کرنے کی سعی بھی کی ہے۔ آپ حضرات سے استدعا ہے کہ اس طرح کی تخلیقات کو رواروی میں نہ پڑھیں۔ باقی آپ کی رائے سر آنکھوں پر!

خواجہ نسیم اختر

۵ نومبر ۲۰۲۲ء



## کوائف میراجی

نام :	محمد ثناء اللہ ثانی ڈار
والد کا نام :	غشی محمد مہتاب الدین
والدہ کا نام :	زینب بیگم عرف سردار بیگم
تاریخ ولادت :	25 مئی 1912ء
تعلیم :	میٹرک پاس نہ کر سکے
لقب :	(ادبی گاندھی) یہ لقب ن-م-راشد نے دیا تھا۔
کام :	نائب مدیر ”ادبی دنیا“ لاہور 1938ء تا 1941ء آل انڈیا ریڈیو، دہلی 1942ء تا 1945ء باقی کے عنوان سے ماہنامہ ”ساقی“ دہلی میں ادبی کالم لکھے 1934ء تا 1945ء مدیر خیال بمبئی 1948ء تا 1949ء آخری بار لاہور کا سفر اوائل 1946ء بمبئی میں آمد 7 جون 1946ء
وفات :	3 نومبر 1949ء (کنگ ایڈورڈ ہسپتال بمبئی)
مدفن :	میری لائن قبرستان، بمبئی

تصانیف : شاعری

میراجی کے گیت.. 'مکتبہ اردو' لاہور 1943ء  
'میراجی کی نظمیں' ساقی بک ڈپو دہلی 1944  
پابند نظمیں "کتاب نما" راولپنڈی 1968  
'سہ آتش' ممبئی 1992 اختر الایمان کی نگرانی میں.  
'کلیات میراجی' مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی اردو مرکز لندن 1988ء  
'کلیات میراجی' مرتبہ ڈاکٹر جمیل جالبی، نیا ایڈیشن، لاہور 1994  
مشرق و مغرب کے نغمے (تنقید و تراجم شاعری)

تنقید

اکاڈمی پنجاب (ٹرسٹ) لاہور

اس نظم میں ساقی بک ڈپو دہلی 1944

'نگار خانہ' سنسکرت شاعر داسودر گپت کی کتاب (مثنیٰ مہتم کانٹری ترجمہ

تراجم

پہلے ماہنامہ "خیال" ممبئی میں شائع ہوا جنوری 1949ء اور پھر

کتابی صورت میں مکتبہ جدید لاہور سے نومبر 1950ء میں شائع ہوا

'خیامی کے آس پاس' (ہم خیام کی رباعیات کا ترجمہ مکتبہ جدید لاہور 1964ء

بشکریہ ڈاکٹر جمیل جالبی

## میراجی کی زندگی کے چند بکھرے اوراق

میراجی کی طبعی اور تخلیقی شخصیت کی تعمیر و تشکیل میں جن محرکات و عوامل نے بامعنی کردار ادا کئے ہیں اس گنجان سیاق سے رو برو ہوئے بغیر ہم نہ میراجی کے شعری تصورات کی تفہیم کر پائیں گے اور نہ ہی ان فکری بنیادوں تک ہماری رسائی ہو پائے گی جن سے آگاہی ناگزیر ہے۔ اس لئے میراجی کے تخلیقی اکتسابات سے مکالمہ قائم کرنے سے پہلے ان کے عہد کی سیاسی سماجی تہذیبی اور ادبی صورتحال کا جائزہ کیوں نہ لیا جائے۔ ہندوستان میں مغلوں کی شکست اور انگریزوں کا قیام عمل میں آنا یہ تو ہماری تاریخ کا ایک باب ہے۔ لیکن یہ باب صرف اقتدار کی منتقلی سے عبارت نہیں کہی جاسکتی کیونکہ اس طرح کی صورتحال میں ماضی اور حال کی کشمکش و پیکار کے علی الرغم اقتدار کی آویزش کے نتیجے میں جس نئے ذہنی سفر کی شروعات ہوئی اس کی جہت تو خارجی سطح پر صاف تھی اور واضح بھی لیکن ایک سچائی یہ بھی ہے کہ متضاد میلانات اور متوازی رجحانات کے دھارے بھی ایک ہی وقت میں نمودار ہوئے۔ اقتدار کی اس منتقلی کے نتیجے میں زیادہ توجہ بجائے ذہنی اور نفسیاتی تضادات و تناقضات کی طرف دینے کے اس کی باگ اصلاح و ترقی کی طرف موڑ دی گئی اسے آپ جدید تہذیبی نشاۃ الثانیہ سے بھی موسوم کر سکتے ہیں۔ اس نشاۃ الثانیہ کے دائرہ میں تعلیم، تمدن، سیاست، عقائد، ادب اور فنون لطیفہ کے تمام شعبے سمٹ آئے اور ان تمام شعبوں میں واضح تبدیلیاں بھی محسوس کی جانے لگیں اور مجموعی طور پر ایک ایسے ہندوستان کا نقشہ ہماری آنکھوں کے سامنے ابھرنے لگا جو اپنے پرانے رنگ و روپ سے کسی قدر مختلف تھا لیکن ہندوستان کو ان حالات میں بھی اپنے پرانے طلسم کو توڑنا تھا، قدیم اور جدید کے دورا ہے پر اس عہد کی ذہنی زندگی ایک عجیب و غریب کشمکش کا شکار ہو گئی۔ کیونکہ اگر یہ ذہنی زندگی ایک طرف ماضی کے بہت سے مسائل کو سلجھاتی ہے تو دوسری طرف بہت سے نئے سوالات اور نئے مسائل سے بھی دوچار ہوتی ہے۔ لیکن اس

کشکش سے ڈسکورس قائم کرنے سے پہلے جوئی تبدیلیاں آرہی تھیں اور اس کے نتیجے میں جوئی صورتحال جنم لے رہی تھی اس پر ایک نظر ڈالنا ضروری معلوم ہوتا ہے۔

بہادر شاہ ظفر کے حصے میں جو حکومت آئی تھی وہ ایک لرزہ بر اندام سلطنت تھی اس میں تو دو رائے نہیں کہ قلعہ معلیٰ کی چار دیواری سے آگے بظاہر پورا علاقہ ان کے زیر نگین تھا لیکن یہ بھی سچ ہے کہ وہ انگریزوں کے پٹشن خوار بن گئے تھے۔ روایتی شان و شوکت خاتمہ کے دہانے پر تھی۔ ان تلخ حقائق کے باوجود قلعہ معلیٰ کی دیواریں اب بھی ماضی کی عظمتوں کے ثبوت فراہم کر رہی تھیں۔ دربار خاص میں ابھی دربار سجائے جاتے تھے۔ شعر و ادب کی محفلیں منعقد ہوتی تھیں۔ دلی کے علمی اور ادبی مراکز ابھی باقی تھے ختم نہیں ہوئے تھے۔ شاعروں میں صہبائی، علوی، مومن، آرزو، غالب، شاہ نصیر، ذوق اور دوسرے شعرا شریک ہوتے تھے لیکن ۱۸۵۷ء کے انقلاب نے اس تہذیبی امتیاز کے نقش کو بھی اگر مٹا نہیں دیا، دھندلا تو ضرور کر دیا۔

اس کے بعد ہندوستان میں جس طرح کے معاشرتی نظام کی داغ بیل پڑی اس کے سلسلے میں ہمارے یہاں دو متضاد زاویہ ہائے نظر کا اظہار ہوا ہے۔ ”پرسیول اسپنڈ“ کا کہنا ہے کہ:

”انگریز حکومت کے قیام کے ساتھ ہندوستان ایک قیمتی ثقافتی ورثہ سے محروم ہو گیا اور اب جس نظام کی تشکیل ہوئی اس میں انگریزی سے تھوڑی سی واقفیت اور مغربی زندگی کی معمولی تقلید سب کچھ تھی۔“ ۱۔

اس کے برعکس مارکس نے ۱۸۵۷ء کے انقلاب کو آزادی کی پہلی جنگ سے تعبیر کیا ہے اور اس کا خیال ہے کہ:

”اس جنگ کی فکری اور جذباتی بنیادیں صدیوں کے سیاسی گھٹن اور برطانوی غاصبوں کے جبر نے فراہم کی تھیں۔“ ۲۔

اس میں دو رائے نہیں کہ ازمنہ وسطیٰ کی تہذیب اور انگریزوں کی آمد کے نتیجے میں جو جدید تہذیبی نشاۃ الثانیہ کی استھاپنا ہوئی ان دونوں کی تشکیل میں جو عناصر ترکیبی شامل ہیں ان کے درجہ اور نوع میں کافی مغایرت ہے۔ یہ ایک لمبی بحث ہے، سر دست اسے میں ابھی یہیں چھوڑتا ہوں، لیکن غالب کو پردہ ساز سے اپنی شکست کی آواز ضرور سنائی دے رہی تھی۔ ہندوستانی اس المناک پہلو سے واقف تھے کہ انگریزوں نے یہاں تہذیب اور معاشرت پر اپنی تہذیب اور اپنے اقتداری نظام کو



تھوپنے کی کوشش تیز کر دی ہیں لہذا ہندوستانیوں میں اس سلسلے میں اضطراب، آسانی سے محسوس کیا جاسکتا تھا۔

۱۸۵۷ء کے خونچکاں واقعات کے بعد مسلمانوں میں کئی گروہ آپس میں بٹ گئے۔ ایک گروہ ایسا تھا جو کسی قیمت پر انگریزوں کے ساتھ منہاجمت کو قطعی تیار نہیں تھا ان کی کوئی بھی بات اس گروہ کو گوارا نہیں تھی یہاں تک کہ انہوں نے ان کی زبان کو سیکھنا اور پڑھنا بھی قبول نہیں کیا۔ اس رویہ کو بہر حال صحت مند رویہ کسی قیمت پر نہیں کہا جاسکتا، خیر یہ ایک الگ بحث ہے۔ دوم دوسری جماعت وہ تھی جو نہ ان نئی حکومت سے متاثر تھی بلکہ وہی ان کی نگاہ التفات میں بار پانے کے لئے کوشاں تھی۔ مغربی علوم حتیٰ کہ مغربی ثقافت و تہذیب کو اپنانے کو وقت کی ایک اہم ضرورت گردانتے تھے۔ تیسرا گروہ ان محتاط لوگوں کا تھا جو ساری صورت حال پر نہ صرف نظر رکھے ہوئے تھے بلکہ احتیاط توازن اور اعتدال کے راستے کو اپنانے کیلئے مصر تھے۔ وہ ایک طرف اپنی ثقافت اور تہذیبی ورثہ کو بھی برقرار رکھنا چاہتے تھے اور دوسری طرف انگریزی زبان کے ذریعہ دوسرے علوم و فنون سے بھی بہرہ مند ہونے کی تمنا رکھتے تھے۔ سرسید کا تعلق اس محتاط گروہ سے تھا اور اپنے وقت کے معروضی حالات میں شاید سرسید کا یہ اقدام آبرو مندانه اقدام تھا تاہم ان سے ایک چوک یہ ہو گئی کہ وہ انگریزوں کے ظاہری چمک دمک کے اسیر ہو گئے، لیکن انہوں نے سب سے پہلے زبان کو اپنا ہتھیار بنایا اور زیادہ کھل کر ثقافتی اور فکری یلغار کا آغاز کیا، لیکن سرسید کی ان تمام سرگرمیوں کے بارے میں شیم خٹکی کے اس تجزیاتی اقتباس پر بھی ایک نظر ڈال لینی چاہئے تاکہ ہم سرسید کی ان کوششوں کے پیچھے جو ان کا ذہن کام کر رہا تھا اس کے محرکات اور عوامل کیا تھے؟ اس سے واقف ہو سکیں:

”سرسید کے ذہنی سفر کی سمت واضح اور متعین تھی لیکن اس سفر کی راہ میں جو دشواریاں حائل تھیں، ان کی بنیادیں محض مصیبت یا ماضی پرستی کے تصور پر قائم نہیں تھیں۔ تاریخ کے جذبے سے عاری قوتوں کا سامنا سرسید کے مخالف طبقے نے اپنے جذباتی عدم توازن کے باوجود ایک تہذیبی قدر کی حیثیت سے کیا۔ خود سرسید بھی اس قدر کا احساس رکھتے تھے البتہ ان کی فعال شخصیت وقت کی تین جہتوں یعنی ماضی، حال اور مستقبل میں وحدت کی تلاش سے زیادہ حال اور مستقبل کے باہمی تطابق کی طرف متوجہ رہی۔ تہذیب الاخلاق کے اجراء یا کمیٹی خواستگاران ترقی

تعلیم مسلمانان کی تنظیم کے بعد مسلمانوں کی اعلیٰ تعلیم کے لئے ایک کالج کی تعمیر کے عمل کو معاشرتی احتیاج اور وقت کے اسی تصور کے آئینے میں دیکھنا چاہئے۔ یہ تاریخ کے مادی سفر سے عملی مفاہمت تھی۔ ایک مخلصانہ جدوجہد تھی۔ ادب، تہذیب، تعلیم اور سیاست ان سب کو سرسید نے اپنے عہد کی تاریخ کے حوالے کر دیا۔ اس کوشش میں جذبہ فکر کی ہر توانائی ارضی حقائق اور زمان موجود کی منطق کے سامنے سرنگوں دکھائی دیتی ہے۔ راجہ رام موہن رائے، دیانند سرسوتی، وویکا نند اور سرسید، ان سب میں قوم پرستی ایک مشترکہ قدر کی حیثیت رکھتی تھی۔ البتہ ان کی قومیت کا تصور گہرے فلسفیانہ تفکر، حقائق کے نفاذ کی آگہی اور ماضی و حال کے دو راہے پر کھڑے ہوئے سراپہ و ششدر معاشرے کی جذباتی مجبوریوں اور ثقافتی پیچیدگیوں کے ادراک سے بڑی حد تک عاری ہے۔ راجہ رام موہن رائے اور سرسید تاریخ کی سرد مہری کا نسبتاً گہرا شعور رکھتے تھے اور دونوں نے اس حقیقت کی طرف ایک اثباتی رد عمل کا اظہار کیا۔ دونوں کا نقطہ نظر ایجابی تھا لیکن وقت کے سیل رواں کی مزاحمت کے ہر عمل کا تجزیہ کرتے وقت وقتی مصالحوں کے دباؤ کی وجہ سے دونوں جن نتائج تک پہنچے وہ خام اور ادھوے تھے۔ انہوں نے مزاحمت کی ہر کوشش کو اپنے معاشرے کی اجتماعی خوف کی نفسیات کا زائیدہ تصور کیا اور یہ خیال کو عمل کے پیمانے پر جانچنے میں مصروف رہے لیکن مجموعی طور پر ان دونوں نے بھی فریب اور تعطل میں ایک ایسا ربط ڈھونڈنے کی سعی کی جس کے ذریعہ تاریخ کے بہاؤ میں پیچھے چھوٹ جانے کے خوف پر قابو پایا جاسکے۔ دونوں تاریخ کی مرکزی قوتوں کے ہم رکاب رہے۔ مرکز گریز قوتوں کے ادراک میں انہیں نارسائی کا شکار بھی ہونا پڑا۔ تاریخ کے وسیع تر تصور سے وابستہ کئی سوال بے جواب رہ گئے۔ صنعتی معاشرے میں قدروں کے بحران کا مسئلہ بیسویں صدی میں سامنے آیا اس کی نمودانیسویں صدی کی اسی بے حجاب عقلیت پرستی کے ہاتھوں ہوئی تھی۔ جس نے مادی قوتوں کے سامنے سپر ڈال دی تھی اور فرد کو معاشرتی میکائیکیت کا ایک حصہ بنا دیا تھا۔“ ۳۷

اس طویل اقتباس کے نقل کرنے کا واضح مقصد یہ تھا کہ شمیم حنفی نے سرسید کی بصیرت افروز حکمت عملی کی جہاں سراہنا کی ہے وہاں حالات کی ستم ظریفی نے ان کے فیصلوں کو تضادات سے مملو بھی کہا ہے۔ اس کی بھی طرفیں انہوں نے بڑی عمدگی سے کھولنے کی سعی کی ہے۔ درج ذیل اقتباس میں سرسید کی فکری اور عملی کشمکش میں تطابق کی کمی اور اس کے دور رس نتائج کی بڑی مؤثر تصویر کشی کی گئی ہے۔

”سرسید کی علی گڑھ تحریک ان کا نیچر کا تصور ان کی قومی درد مندی ان کے سماجی پروگرام کے ترکیبی عناصر میں زبان و ادب کو سرسید نے تاریخی آلہ کار کا جو منصب دینا چاہا اس نے اردو کی ادبی روایت کو ایک نئی قوت بخشنے کے باوجود ادب کے تخلیقی تصور اور اس کے مضمرات سے ہم رشتہ کنی بنیادی سوالات سے اسے بے نیاز رکھا۔“ ۴

اس میں کوئی کلام نہیں کہ انہوں نے انگریزی زبان، ثقافت اور نئے علوم و فنون سے استفادے کیلئے ہندوستانیوں کو بالخصوص مسلمانوں کو آمادہ کرنے کیلئے کوشاں نظر آئے وہاں انہوں نے اپنے معاصر آزاد کی مثنوی ”خواب امن“ پڑھنے کے بعد سرسید نے انہیں کچھ اس طرح متحسب کیا۔

”اب بھی اس میں خیالی باتیں بہت ہیں۔ اپنے کلام کو اور زیادہ نیچر کی طرف مائل کرو جس قدر کلام نیچر کی طرف مائل ہوگا اتنا ہی مزو دے گا۔ اب دُور کے طعنوں سے مت ڈرو۔ ضرورت ہے کہ انگریز شاعروں کے خیالات کو اردو زبان میں ادا کئے جائیں۔“ ۵

سرسید کا مشنا یہ تھا کہ ہندوستانیوں کو انگریزی خیالات سے بہرہ مند کیا جائے اور نیچر سے مراد یہ تھی کہ انسان کی جذباتی زندگی سے آنکھیں موند لی جائیں اور اسے ترقی کی ایک رتہ دہیز برائے کے طور پر پرکھا جائے۔ دوسرے لفظوں میں ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ سرسید نے ایک ایسے نئے فلسفہ کی تشکیل کی طرف توجہ دینی چاہی جس فضا میں انگریزوں اور ہندوستانیوں کے مابین ٹکراؤ اور جذباتی ہم آہنگی کی راہیں ہموار کی جائیں اور ان میں ایک دوسرے کے تئیں اجنبیت کے اندر سے سرگرم ہو کر جائے۔ جنوری ۱۸۶۵ء میں ’انجمن اشاعت سعیدہ‘ کا قیام بھی ادبی مقاصد سے زیرِ راہ ہے۔ درج ذیل مصلحتوں کے پیش نظر عمل میں لایا گیا تھا اور اس سلسلہ میں ایک منشور بھی مرتب کیا گیا تھا۔ مگر

پنجاب کے مناظموں کا سلسلہ ۱۸۷۳ء میں شروع ہوا۔ حالی اس انجمن کے اغراض و مقاصد کے بارے میں کچھ یوں رقمطراز ہیں:

”ایشیائی شاعری جو کہ درو بست عشق اور مبالغے کی جاگیر ہو گئی ہے اس کو جہاں تک ممکن ہو وسعت دی جائے اور اس کی بنیاد حقائق و واقعات پر رکھی جائے۔“  
ان مناظموں کے لئے حالی نے ’برکھارت‘، ’نشاط امید‘، ’حب وطن‘ اور ’مناظرہ رحم و انصاف‘ کے عنوان سے چار نظمیں لکھی تھیں۔ انجمن پنجاب کے محولہ بالا لائحہ عمل کے تناظر میں ’حب وطن‘ کے یہ اشعار ملاحظہ کریں:

سب سے آخر کو لے گئی بازی      ایک شائستہ قوم مغرب کی  
یہ بھی تم پر خدا کا تھا پیغام      آپڑا تم کو ایسی قوم سے کام  
ورنہ دم مارنے نہ پاتے تم      پڑتی جو سر پہ وہ اٹھاتے تم  
اس طرح کی مثالیں صرف اس لئے نقل کی جا رہی ہیں کہ ’انجمن پنجاب‘ کا قیام عمل میں آنا  
ادب سے زیادہ ایک سماجی اور سیاسی منصوبہ تھا اور منظم اس کے سیاسی منصوبہ بندی کا ایک جزو۔ اس  
لئے آزاد اور حالی جدید شاعری کے اصول و معیار کی درجہ بندی کے عمل میں انجمن کے بنیادی مقاصد  
کی گرفت سے آزاد نہ ہو سکے اور خارجیت کے باعث یہ مقاصد الطاف حسین حالی اور محمد حسین آزاد کی  
نظموں میں ان کی سالمیت کا حصہ نہ بن سکے۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ ان کی نظمیں نہ تو مغربی ادب  
کے معیار و اصول کے مطابق ہوئیں اور نہ ہی مشرقی شاعری کی شرائط پوری کرتی دکھائی دیتی ہیں۔ ان  
حضرات نے مشرقی شاعری کی روایتوں سے برأت کا اعلان جن حالات میں کیا ہے وہ تخلیقی سے زیادہ  
سماجی معلوم پڑتا ہے۔ انہوں نے فن کے معیار کے تعین میں اظہار کے تجربوں کی تفہیم کے ذریعہ نئے  
اصولوں کی دریافت کی بجائے طے شدہ اصولوں اور سماجی ضرورتوں کو اپنا رہبر اصول بنایا اور تخلیقی عمل  
کے پڑ اسرار مضمرات اور اس کی پیچیدگیوں کو اجتماعی اور انفرادی استعداد کے تقاضوں اور مطالبات پر  
غور و فکر کے بغیر ان طے شدہ اصولوں کو برتنے کی کوشش کی۔

اس انداز نظر کا ایک دلچسپ پہلو یہ ہے کہ ان اصولوں کی قیادت میں جو شعری سفر جاری ہوا  
وہ پہلے سے سوچے ہوئے خیالات کو ایسی زبان میں نظم کر دینے کے مترادف ہے جو مبالغہ سے پاک  
اور اصلیت کے ایک مخصوص تصور سے وابستہ ہو۔ اس طرح کے کلام میں کسی نئے شعری تجربہ کی طرف



کوئی اشارہ نہیں ملتا۔ اس لئے اس طرح کے بیشتر کلام شعری تجربہ کی ترسیل میں کوئی مدد نہیں کرتی۔ اس طرح یہ شاعری قدیم ہیانیہ اصناف یا نظموں کے زمرے میں شامل ہو جاتی ہے۔ ہاں، اتنا فرق تو صاف دکھائی دیتا ہے کہ اس طرح کے کلام میں خیالات کی ایک نئی دنیا آباد کی گئی اور بس!

آزاد اور حالی اپنے کلام کے بعض حصوں میں ایک نوع کی جذباتی کشمکش کے شکار دکھائی دیتے ہیں مثلاً ۱۵ اگست ۱۹۴۷ء کو انجمن پنجاب کے جلسے میں 'نظم آزاد اور کلام موزوں کے باب میں' خیالات کے عنوان سے آزاد نے جو خطبہ دیا تھا اس میں تو ایک طرف تو وہ خیالات کی پاکیزگی اور حقیقت پسندی پر زور دیتے ہیں یعنی افادیت کے لئے کوآگے بڑھاتے ہیں اسی طرح آزاد ادب کو عملی مسائل کے تناظر میں ایک آلہ کار کے طور پر برتنے کی حمایت کرتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں کہا جائے تو اسی انجمن کے زیر اہتمام شاعری میں نئے مضامین اور نچریت کو فروغ ہوا۔ پایان کار غزل کے بجائے نظم کی شاعری اور تجربوں کو فوقیت دی گئی۔

۱۸۵۷ء سے ۱۹۰۰ء تک کے درمیانی عرصہ کا اگر جائزہ لیا جائے تو ہمیں اس عہد میں ادب کے منظر نامہ پر دور، محانات نمایاں نظر آتے ہیں۔ ایک تو یاسیت کے انسلالات سے مملو اور آہ و بکاہ کی منتشر لہریں۔ جن میں کہیں کہیں مزاحمتی رویوں کی جھلک بھی دکھائی دے جاتی ہے۔ دوسرا رجحان مقصدی ادب کا جوش و خروش جو سرسید کی ادبی اور فکری کارگزاریوں کی دین ہے۔ اس طرح کی آزادی میں اصلاح کاروں کی کوششیں بھی شامل ہیں۔ اس نوع کے رجحان کی کامیاب نمائندگی نظم کے صنف میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ غزل میں دونوں صورتیں ساتھ ساتھ چلتی ہیں۔ نظم میں اس دور کی نمایاں آوازیں، حالی، آزاد اور اسماعیل میرٹھی کی ہیں جب کہ غزل میں یہ دور داغ، امیر مینائی سے منسوب کیا جاسکتا ہے۔ نظم کے شاعروں میں حالی کی آواز میں توانائی اور تمکنت کے ساتھ ساتھ مقصدیت اور حسن کا امتزاج دوسروں کی بہ نسبت زیادہ خوبصورت اور تخلیقی ہے۔ نثر کی نمائندگی سرسید، حالی، شبلی اور نذیر احمد نے کی۔ شرر کے ناول بھی ماضی کی شاندار روایتوں کی تلاش کے حوالہ سے نئی نسل میں حوصلے کی رمت اور جذبہ کے ارتعاش پیدا کرنے کی سعی کی۔ اکبر الہ آبادی کا معاملہ بالکل مختلف ہے کیونکہ وہ نہ پیردی مغربی کے سامنے سرنگوں ہوتے ہیں اور نہ ہی ماضی پرستی کے پرچارک ہیں بلکہ حال کے مدار میں داخل ہو کر حال اور مستقبل کے ساتھ جڑ کر ایک 'نیا مدار' قائم کرتے ہیں اور حالی کی کوششوں کو ایک تسلسل فراہم کرتے ہیں اور یہ تسلسل میں وہ توازن تھا جس پر چل کر مسلم معاشرہ ایک

بہتر صورت اختیار کر سکتا تھا۔ یہاں مجھے ایک دلچسپ نکتہ یاد آگیا اس لئے جی چاہ رہا ہے کہ اس میں آپ کی مشارکت کو دعوت دی جائے۔ جب ہندوستان اپنی تہذیبی نشاۃ ثانیہ کے لئے مغربی علوم و افکار کی تقلید و اتباع میں منہمک تھا وہاں مغرب کے علما اور مفکر مشرقی علوم و ادبیات میں نئے معانی تلاش کر رہے تھے۔

ولیم جونز، کولبروک، ہوریس، ولسن اور جیمز پرنسپ قدیم ادبی ذخیروں کی نئی تقویم میں مصروف تھے۔ مستشرقین کے کارناموں کی ایک طویل فہرست ہے۔ ان کے کارناموں کی طرف توجہ دلانے کا مقصد صرف اتنا ہے کہ مذہبی مسائل کا رشتہ وقت کے ایک وسیع تصور سے مربوط ہے اور حال کو اس کے ماضی سے بیگانہ کر کے ان مسائل کے تجزیے کی بنیاد نہیں قرار دیا جاسکتا۔ تہذیب کو ہم تاریخ کی طرح نئے اور پرانے خانوں میں تقسیم نہیں کر سکتے۔ شیم خنی کی یہ رائے بھی ملاحظہ کریں۔ انہوں نے اس قیاس میں حالی اور آزاد کی کوششوں کی سراہنا کی ہے اور اس کی 'لازمیت' کی طرفوں کو بہت حکیمانہ طریقے سے کھولنے کی سعی کی ہے ان کا ماننا ہے کہ:

”ایک جدید فکری نظام کی جستجو اور ترویج کے سلسلے میں حالی اور آزادیاں ان کے معاصرین سماجی مصلحوں نے جو روش اختیار کی اس کی برکتیں مستم ہیں اور اس کا جواز تاریخ کے جبر اور مادی حقائق کے تناظر میں موجود ہے اور اسے ارتقا کے فطری عمل سے وابستہ کرنا بہت سہل ہے لیکن یہ ملحوظ رکھنا بھی ضروری ہے کہ ادب میں فکر و فن میں عارضی صداقتیں کلی صداقتوں کا نعم البدل نہیں ہوتیں۔ نہ ادب اور فن کے معیار لازمی طور پر سماجی ارتقا اور استدلالی طرز فکر سے مربوط ہوتے ہیں۔ مغربی تہذیب کے عالمگیر اثرات کے پیش نظر یہ نتیجہ نکالنا غلط ہوگا ہر مشرقی قدر اس تہذیب کے لئے ناقابل التفات ہو چکی تھی۔ مشرب و مشرق دونوں کی تہذیب و فکر کو دو علامتیں تصور کر لیا جائے۔

تو ادبی اور فنی تصورات میں ان کے باہمی اتصال کی پرچھائیاں جا بجا مرعش دکھائی دیں گی۔ 'پیام مشرق' کے دیباچہ میں اقبال نے گوئے کے دیوان مغرب کا ذکر کرتے ہوئے ہائے کا یہ قول نقل کیا ہے کہ یہ:

”ایک گلدستہ عقیدت ہے جو مغرب نے مشرق کو بھیجا ہے اسی دیوان سے اس امر

کی شہادت ملتی ہے کہ مغرب اپنی کمزور اور سرد روحانیت سے ہزار ہو کر مشرق کے  
سینے سے حرارت کی مٹلاشی ہے۔“ ۵

اقبال نے اسی دیباچے میں گوئے کے سوانح نگار نیل شوکی کے ایک معنی خیز اقتباس کا حوالہ  
بھی دیا ہے کہ

”بلبل شیزار کی نغمہ پرداز یوں میں گوئے کو اپنی ہی تصویر نظر آئی تھی۔ اس کو کبھی کبھی  
یہ احساس ہوتا تھا کہ شاید میری روح ہی حافظ کے پیکر میں رہ کر مشرق کی سرزمین  
میں زندگی بسر کر چکی ہے۔ ویسی زمینی مسرت، وہی آسمانی محبت، وہی سادگی وہی  
عمل، وہی جوش و حرارت وہی وسعت مشرب، وہی قیود و رسوم اس سے آزادی،  
غرض کہ ہر بات میں ہم اسے حافظ کا مثل پاتے ہیں۔ جس طرح حافظ لسان  
الغیب و ترجمان اسرار ہے۔ اسی طرح گوئے بھی ہے اور جس طرح حافظ کے  
بظاہر سادہ الفاظ میں ایک جہان آباد ہے اسی طرح گوئے کے بیساختہ پن  
میں بھی حقائق و اسرار جلوہ افروز ہیں۔ دونوں نے امیر و غریب سے یکساں خراج  
تحسین وصول کیا۔ دونوں نے اپنے اپنے وقت کے عظیم الشان فاتحوں کو اپنی  
نصیحت سے متاثر کیا۔ یعنی حافظ نے تیمور کو اور گوئے نے نیولین کو اور دونوں عام  
تباہی اور بربادی کے زمانہ میں طبیعت کے اندرونی اطمینان اور سکون کو محفوظ رکھ کر  
اپنی قدیم ترنم ریزی جاری رکھنے میں کامیاب رہے۔“ ۹

یہ صحیح ہے کہ ۱۸۵۷ء کے بعد سے شروع ہونے والا یہ سفر بیسویں صدی کے رابع اول تک پہنچتے  
پہنچتے کئی خارجی اور داخلی حرکیات اور تغیرات سے ہمکنار ہوا۔ انگریزی زبان کے حوالے سے مغربی فکر  
سے جو شناسائی ہوئی اور پرانے علوم کی جگہ نئے ادبی رویوں اور شعری تصورات پر مکالمہ قائم ہونے لگا۔  
تعلیمی اداروں میں، تعلیم کا ایک نیا نصاب رائج ہوا اور اس سے جہاں ایک طرف ارتعاش پیدا ہوا وہاں  
معاشی دوڑ اور ملازمتوں کا حصول بھی شامل ہو گیا۔ مارکس، فرائڈ اور دیگر مفکرین شعر و ادب میں نمایاں  
حیثیت حاصل کرنے لگے ان میں قومی حمیت یعنی قوم پرستی، حقیقت پسندی اور رومانیت پسندی خاص  
طور پر قابل ذکر ہیں۔ سیاسی سطح پر آزادی کی تحریک اور وسیع منظر نامہ پر مختلف نظریوں اور ادبی رویوں  
کے استیلاء نے ایک خوشگوار تبدیلی کیلئے راہیں ہموار کیں۔ ادبی موضوعات کا دائرہ پھیلنے لگا۔ جمہوریت،

اشتراکیت اور قوم پرستی کے موضوعات اور رویوں پر ڈسکورس قائم ہونے لگے۔

بیسویں صدی ادبی اور فکری طور پر اقبال کا الگ انفراد قائم کرتی ہے۔ اقبال کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ انہوں نے جہاں ایک طرف نئے افکار کا خیر مقدم کیا وہاں اپنی شعری روایت سے بھی رشتہ استوار رکھا، لیکن ان کی ہمیشہ یہ کوشش رہی کہ انہوں نے اپنے بیشتر معاصرین کی طرح روایت کو قبول نہیں کیا اور شاعری کو زبان و بیان اور خیال کے امتناعات سے آزاد کر کے روایت سے مربوط رہنے کے باوجود ایک نیا تحقیقی اور ذہنی استعارہ خلق کیا۔ وزیر آغا نے نئے فنی اقدار اور تہذیبی مسائل سے اقبال کی ذہنی قرابت کی بناء پر انہیں ”جدیدیت کا پیش رو“ کہا ہے۔ اقبال نے اسلاف کی عظمت کا تصور حالی سے اور مغربی تہذیب کی نفی کا تصور مستعار لیا۔ وزیر آغا اقبال کے سلسلے میں یوں رقمطراز ہیں کہ:

”اقبال ان بڑے شعراء میں سے ہیں جو ہمیشہ تعمیر اور تخریب کے سنگم پر نمودار ہوتے ہیں جن کے ہاں تو ایک طرف نئے زمانے کی شکست و ریخت کا طوقان اور دوسری طرف ماضی کے نظم و ضبط کا احترام موجود ہوتا ہے اور جو آنے والے زمانے کی چاپ کو سننے کی صلاحیت بھی رکھتے ہیں۔ نتیجہ یہ ہے کہ ایسے شعراء کو نئے اور پرانے اپنانے کی کوشش کرتے ہیں اور اکثر ان کی قدامت یا جدیدیت کے بارے میں گرمی گفتار کا مظاہرہ بھی ہوتا ہے۔“

اقبال کے آخری چند جملوں سے اس حقیقت کا انکشاف ہو جاتا ہے کہ اقبال اس دنیا کے مسائل سے اپنے تمام تر ادراک اور واقفیت کے باوجود اور شعریات کے اصولوں سے باخبری کے علی الرغم قدیم و جدید دونوں کے لئے یکساں معنویت کا سامان رکھتے ہیں۔ اس میں دورانے نہیں کہ اقبال حالی اور اکبر کا 'Extension' نہیں تھے ہاں دونوں سے اقبال نے استفادہ ضرور کیا ہے۔

ان کا اختصاص یہ بھی ہے کہ انہوں نے حکیمانہ شعور کی تربیت اور تحفظ کے باوجود اپنے عقلی وجود کو اپنے کلی وجود کی وحدت پر غالب نہیں آنے دیا اور بیک وقت ایک شاعر، مفکر اور مذہبی انسان کے فرائض ادا کرتے رہے۔ اقبال اپنے پورے شعری سفر میں نقطہ سے برگساں تک ذہنی اور تخلیقی دونوں سطحوں پر نہ صرف اثرات قبول کئے بلکہ نقطہ کو جب اقبال، ”مجدوب فرنگی“ کہتا ہے تو اس سے بالواسطہ طور پر اس حقیقت کا بھی اظہار ہوتا ہے کہ نقطے ان کے لئے صرف ایک مفکر نہیں تھا بلکہ بڑی

حد تک اس کا رشتہ اقبال سے ذہنی تھا۔ اقبال نطشے اور برگساں سے ہوتے ہوئے مارکس تک پہنچے تھے۔ مارکس سے قرب کے باوجود روح کی حقیقت پر ان کا ایمان اور ان کے جذباتی تخیلات کو کوئی صدمہ نہیں پہنچا بلکہ اس کی استقامت قائم رہی۔ نطشے کی طرح اقبال بھی انفرادیت یعنی 'انا' کے عاشق ہیں مگر چہ عمل کو خیر سے مشروط کر کے انہوں نے نطشے کی قوت پرستی اور بربریت سے خود کو الگ رکھا۔ نطشے اور اقبال دونوں کے یاں قوت حیات کا راز تعقل کے بجائے جذبے کی شدت اور وفور میں مضمر ہے اور دونوں زندگی کو اندیشہ سودوزیاں سے برتر سمجھتے ہیں۔ نطشے اور اقبال میں فرق صرف اتنا تھا کہ اقبال کا فرد روحانیت کے سبق سے آشنا تھا۔ کیونکہ اقبال کا یہ تصور اسلامی تصور تھا جس کے مطابق دنیا میں خدا کی نیابت انسان کے ذمہ ہے۔ اقبال کی شاعری ان معنوں میں مقدس اور مابعد الطبیعیاتی ہے کہ ان کے تصورات کی بنیاد ایک خاص عقیدے پر استوار ہونے کے علاوہ ایک ایسے جہان نو کی تلاش پر قائم ہے جس میں متضاد حقیقتوں کی یکجائی کی منجائش موجود ہو۔ اقبال کی سب سے بڑی عطا یہی ہے کہ انہوں نے تاریخ، تہذیب، مذہب اور سائنس کو عصر حاضر کے حوالے سے از سر نو دیکھا اور ماضی کی شاندار روایات کے ساتھ ملا کر ایک ایسا نظام فکر پیش کیا جو عصر حاضر کی تہذیبیں نہ صرف ساتھ دے سکنے کی اپنے اندر سکت رکھتی ہے بلکہ ہم آہنگ ہونے کے امکانات سے بھی بہرہ مند ہے۔

اقبال کے بعد بیسویں صدی میں جتنی بھی تحریکیں پیدا ہوئیں وہ کسی نہ کسی سطح پر فکر اقبال کی خوش چینی کرتی دکھائی پڑتی ہے۔ اقبال کے بعد جو ادبی رویہ سامنے آیا وہ رومانیت پسندی کا تھا یوں تو رومانیت کے مضامین اردو شاعری میں ہمیشہ سے استعمال ہوتے رہے ہیں لیکن بیسویں صدی میں رومانیت کا دائرہ انفعالی رویوں سے قدرے مختلف نظر آتا ہے۔ رومانی شاعروں میں جیسا کہ ادب کے قاری کو پتہ ہے کہ اختر شیرانی، حفیظ، عظمت اللہ خان اور حامد اللہ افسر پیش پیش رہے۔ رشید امجد نے ایک جگہ لکھا ہے کہ

”سیاسی سطح پر یہ صدی پورے گلوب پر بڑی فکری اور جغرافیائی تبدیلیوں کی صدی ہے اس صدی کے آغاز میں ہی نوآبادیاتی نظام میں منقادات کی جنگ نے نیا رخ اختیار کر لیا تھا۔ افریقہ میں غلاموں کی تجارت، برصغیر میں خام مال اور منڈی کے حصول کی سرد جنگ آہستہ آہستہ ایک بڑی جنگ کی طرف بڑھ رہی تھی۔ مغربی اقوام کے آپس کی چیقلش انتہا پر پہنچ رہی تھی۔ مشرق میں جاپان تیزی سے اپنے



پاؤں پھیلارہا تھا۔ پہلی جنگ عظیم میں تو ظاہری فتح اتحادیوں کی ہوئی تھی لیکن اس سے نوآبادیوں میں ایک نیا فکری ریلادریا چنانچہ برصغیر میں انگریزوں کے خلاف مختلف تحریکیں منظم ہونے لگیں۔ ادبی سطح پر وقت نے ایک ادبی جست بھری اور رومانی تحریک کے رد عمل میں حقیقت نگاری اور ترقی پسندانہ خیالات کا اظہار ہونے لگا۔ ترقی پسند تحریک بظاہر رومانوی تحریک کا رد عمل تھی لیکن خود بہت سے ترقی پسندوں پر بھی رومانوی تحریک کے اثرات واضح طور پر محسوس کئے جاسکتے ہیں۔“ ۱۱

۱۹۳۶ء کے آس پاس ترقی پسند تحریک نے ایک نئی سوچ و فکر کی پنا ڈالی۔ انسان اور معاشرے کو دیکھنے کا زاویہ ہی بدل گیا۔ اس تحریک میں بزرگوں کے ساتھ نوجوان بھی اپنے اپنے دستخط ثبت کئے۔ ترقی پسند شاعر اور ادیب کی ایک بہت بڑی کھیپ دیکھتے دیکھتے تیار ہو گئی۔ جس میں فیض، سردار جعفری، مجاز، احمد ندیم قاسمی، ساحر، جان نثار اختر، کیفی اعظمی، جذبی، مجروح اور کئی ادباء و شعراء شامل تھے۔ اس تحریک نے زمینی مسائل سے واقف کرانے کی بھرپور سعی کی اور ہندوستانی سماج کو اجتماعی سطح پر جدوجہد اور نا انصافی کے خلاف آواز اٹھانے کی ترغیب دی۔ اقبال نے جس بکھری ہوئی فکر کی شیرازہ بندی کی تھی ترقی پسند لیڈروں نے اسے منضبط اور مرتب کرنے کی کوشش کی۔ اس تحریک کی کمزوریوں پر کسی اور جگہ بحث کی جا چکی ہے لہذا سبر دست میں اس تحریک کے افادی اور غیر افادی پہلوؤں سے کوئی مکالمہ قائم نہیں کرتا۔ ہاں اتنا ضرور کہنا چاہوں گا کہ اس تحریک نے غور و فکر کرنے کے لئے نئے زاویے قائم کئے، فکر کو وسعت اور تخیل کو نئے بال و پر عطا کئے۔

عالمی جنگوں نے انسان کے باطن ہی کو نئے سوالات سے دوچار نہیں کیا اس کے پورے وجود پر اس کے دور رس اثرات مرتب ہوئے۔ شعر و ادب، فن اور جمالیات کے تقاضے بدل گئے۔ شعری تصورات اور اس کے اظہار کے طریقوں میں تغیر و تبدیلی ہونا شروع ہوئی۔ لہذا ان مسائل اور مختلف کردٹوں کی بغض شناسی، غزل کے مقابلے میں نظم میں زیادہ محسوس کی جانے لگی۔ اسی دوران نظم کئی روایتی اور مروجہ پابندیوں سے آزاد ہو کر فنی اور ہنسی طور پر کئی نئے تجربوں سے گزری۔ ہیئت کی آسانیوں اور مقصد کے اظہار کی آرزو میں غزل کی بجائے نظم کو فروغ ہوا گویا یہ عہد نظم کا عہد قرار پایا۔ ترقی پسندی کے متوازی حلقہٴ ارباب ذوق کا قیام بھی عمل میں آیا۔ حلقہ کو ترقی پسند کا رد عمل تو نہیں کہہ سکتے لیکن حلقہ کے شاعر و ادیب کا طرز احساس اور جمالیات کے سلسلہ میں ان حضرات کی

رائے ترقی پسندوں سے مختلف ضرورت تھی۔ ترقی پسندوں کا ایک مخصوص نظریہ تھا۔ ادب اور اس کے مسائل کو دیکھنے اور سمجھنے کا لیکن حلقہ کے شعراء ادباً کسی منضبط نظریہ کے پیروکار نہیں تھے۔ ہاں ادب اور زندگی کے بارے میں ان کا زاویہ نظر تھوڑا مختلف تھا وہ زندگی کو ایک وحدت مانتے تھے۔ ان کے پاس بھی دانش عصر تھا لیکن وہ زندگی کو حصار بند زاویہ سے دیکھنے کے قائل نہیں تھے۔

حلقہ میں ہر طرح کی آزادی تھی فکر و نظر پر کوئی پھرہ نہیں لگایا گیا۔ وہ لوگ بھی حلقہ کی مجلسوں میں شریک ہوتے تھے جس کی سوچ و فکر میں اعتدال تھا ادب میں جو میانہ روی کے قائل تھے۔ اسی سماجی اور سیاسی پس منظر سے ہی میراجی کی شخصیت اور شاعری کا نہ صرف اکھوا پھوٹا بلکہ میراجی کا اردو کی شعری روایت میں ایک الگ انفراد بھی قائم ہوا۔ میراجی کے شعری اکتسابات اور انتقادی بصیرتوں کو اسی Paradimn میں تلاش کرنے کی ضرورت ہے۔ کیونکہ شاعر و ادیب اپنے زمانے کے مختلف النوع فکری میلانات اور رجحانات سے نہ صرف شعوری اور لاشعوری طور سے اکتساب فیض کرتا ہے بلکہ اس کے بڑے دبیز اثرات اس کی تخلیقی شخصیت پر مرتب بھی ہوتے ہیں۔ اس کے علی الرغم زندگی کے ابتدائی ماہ و سال اور اس کی نجی زندگی کے واقعات کا تسلسل فنکار کی شخصیت کی تعمیر و تشکیل میں ایک مؤثر کردار ادا کرتا ہے۔ میراجی کی شاعری اور شخصیت کے تخلیقی تار و پود کے افہام و تفہیم سے پہلے میراجی کی شخصیت کے مضر پہلوؤں کی تفہیم از بس ضروری ہے اور یہ بھی دیکھنا ہے کہ میراجی اپنے باطن میں کون سا اضطراب پال رکھے تھے۔

میراجی کی زندگی کے ابتدائی دنوں سے رفاقت قائم کرنے سے پہلے ہمیں میراجی کے اس پورے Paradimn کو سمجھنا ضروری ہے جس کی روشنی میں انہوں نے اپنے شعری سفر کی شروعات کی اس تناظر کی مختلف طرفیں یوں کھولی گئی ہیں۔

”مشاہدہ کے لحاظ سے اگرچہ بحیثیت مجموعی زندگی کے ہر پہلو کی طرف میرے تجسس نے مجھے راغب کیا لیکن موجودہ صدی کی جین الاقوامی کشمکش سیاسی، سماجی اور اقتصادی صورتحال نے جو انتشار نو جوانوں میں پیدا کر دیا ہے وہ بالخصوص میرا مرکوز نظر رہا ہے اور آگے چل کر جدید نفسیات نے اس تمام پریشان خیالی کو جنسی رنگ دے دیا۔ مطالعے کے لحاظ سے اسی زمانے میں نہ صرف مغربی، انگریزی اور فرانسیسی ادب نے میری رہنمائی کی۔ بلکہ مغربی تفکر اور سائنس نے بھی اپنا اثر

کیا لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ مشرقی روایات اور صدیوں کے اثاثے سے بیگانگی رہی۔ دشمنو خیالات نے نہ صرف مذہبی لحاظ سے اپنا نقش چھوڑا بلکہ اس کی ادبی روایات بھی کچھ اس انداز سے بروئے کار آئیں کہ دل و دماغ جیتا جاگتا 'برندا بن' بن کر رہ گیا۔ سرسری طور پر مشرق سے مہارانی میرا بائی، چنڈی داس اور امارو نے بھی مجھ پر اثر کیا اور مغرب سے والٹ مین، ڈی ایچ لارنس، اسٹیفانے ملا سے اور چارلس بودلیئر، مفکرین میں سنگنڈ فرائڈ، سر جیمز، آئن اسٹائن، (جس کے نظریے کو میں نہیں سمجھ سکتا) ہیولاک ایلس اور رابندر ناتھ ٹیگور قابل ذکر ہیں اردو شعرا کی فہرست یہ ہے۔ امیر خسرو، سید انشاء اللہ خان انشاء، میر تقی میر، غالب، حفیظ جالندھری، عبدالرحمن بجنوری، مولوی عظمت اللہ خاں اور ڈاکٹر محمد دین تاثیر۔" ۱۲

مذکورہ بالا اقتباس، میراجی کے شعور میں آنکھ کھولنے کی سرگزشت ہے اور ان کے شعری تصورات اور ادبی رویوں کی تعمیر و تشکیل کیلئے ایک گنجان سیاق بھی اب آپ کی توجہ میراجی کے ان ایام کی طرف مبذول کرانا چاہتا ہوں جن دنوں وہ اس دار فانی میں وارد ہوئے۔ میراجی ۲۵ مئی ۱۹۱۲ء میں پیدا ہوئے۔ میراجی کا اصل نام ثناء اللہ ڈار تھا۔ ان کے والد گرامی کا نام فشی مہتاب الدین، جو ریلوے میں اسٹنٹ انجینئر تھے۔ فشی مہتاب الدین کی نکاح میں دو خاتون تھیں۔ پہلی حسین بی بی سے دو بیٹے تولد ہوئے۔ ان کے اسمائے گرامی محمد عطاء اللہ ڈار اور محمد عنایت اللہ ڈار ہیں۔ حسین بی بی کا جب انتقال ہو گیا تو فشی مہتاب الدین نے ۱۹۱۰ء میں زینب بیگم المعروف سردار بیگم سے شادی کی۔ زینب بیگم سے سات اولادیں ہوئیں (۱) محمد ثناء اللہ ڈار (میراجی) عزیز قمر (۳) محمد اکرام اللہ کامی (لطیفی) (۴) انعام اللہ کامی (۵) محمد شجاع اللہ نامی (۶) محمد ضیاء اللہ (۷) محمد کرامت اللہ۔

میراجی کے آباد و اجداد کے بارے میں یہ بات مشہور ہے کہ یہ لوگ ڈوگرہ راج میں کشمیر کے ایک گاؤں کاروٹ سے ہجرت کر کے پنجاب کے ایک گاؤں انادہ ضلع گوجرانوالہ میں سکونت پذیر ہوئے۔ یہ مہاجرین میراجی کے پانچویں، چوتھے اور تیسرے دادا، اللہ داد خان، یوسف ڈار اور فاضل ڈار تھے۔ کہا جاتا ہے کہ یوسف ڈار بچپن سے ہی بڑے ذہین اور محنت کش واقع ہوئے تھے۔ انہوں نے اپنی سوجھ بوجھ سے گاؤں میں اپنا ایک مقام بنالیا تھا۔ فاضل ڈار کے بیٹے اور میراجی کے پڑدادا



رحمت ڈارتے۔ ان کی سکونت اٹاوہ میں تھی۔ میراجی کے دادا اور والد منشی مہتاب الدین ریلوے میں ٹھیکیدار تھے۔

لیکن کاروبار میں انہیں کافی خسارہ ہو گیا۔ انگریزوں نے ان کی محنت، لگن اور صادق جذبہ کو دیکھتے ہوئے منشی مہتاب الدین یعنی کہ میراجی کے والد گرامی کو ریلوے میں بحیثیت اسسٹنٹ انجینئر بحال کر لیا۔ منشی مہتاب الدین بعد میں لاہور آ گئے اور اپنا مستقل ٹھکانہ اسے ہی قرار دیا۔ اس موقع پر میراجی کا ایک اقتباس نقل کرنا چاہوں گا۔ جس کے ذریعہ میراجی کے نسل کشمیری ہونے کے بارے میں پتہ چلے گا اور ان کے ادبی موقف کے مضمرات کی تفہیم میں بھی آسانیاں میسر آئیں گی۔

”میں نسل کشمیری (آرین ہوں) جنم بھومی کے لحاظ سے پنجابی زبان کے لحاظ سے اردو بولنے والا اور تخیل و فکر کے لحاظ سے مشرق اور مغرب کے گھلے ملے خطوط کا پابند لیکن محمد حسن عسکری نے فہمائش کی ہے کہ اس اظہار نفسی میں مجھے اپنے ادبی تخلیقات کے ترکیبی تاثرات کا لحاظ رکھنا ہوگا۔ اس لئے میرے خیال میں حالات کے اس سرسری جائزے کو شیکسپیر کے چار مصرعوں سے شروع کیا جاسکتا ہے۔ جن کا مفہوم یہ ہے کہ میں نے دوبار محبت کی ہے راحت افزا محبت بھی یاں انگیز بھی۔ میری زندگی کا ایک بہتر پہلو جوان رعنا ہے اور برتر پہلو ایک عورت ہے جو مجھے بدی کی ترغیب دیتی رہی۔۔۔ لیکن ان اشعار میں بدی والے نکرے سے میری زندگی کو کوئی تعلق نہیں ہے اس لئے بھی کہ مجھے کسی نے کوئی ترغیب نہیں دی۔ جو کچھ میری زندگی میں ہوا جلی تجس اور طبعی رجحانات سے ہوا یا پھر محض حسن اتفاق اور سہل انگاری سے) اور اس لئے بھی بدی میری نظر میں کوئی حقیقت نہیں رکھتی لیکن یہ انداز نظر ذہنی شعور کے بعد کی بات ہے اور اس شعور کی نشوونما کا معاملہ طفلی سے تعلق رکھتا ہے۔ جب قاعلی حیثیت سے ذہن گھریلو روایات کے ماتحت کام کرتا ہے۔“ ۳۱

میراجی کو ابتدائی دنوں میں چھوٹے موٹے سانحے سے گزرنا پڑا ہے۔ منشی مہتاب الدین جب ملازمت سے سبکدوش ہو گئے تو انہوں نے عمر کے آخری پڑاؤ میں لاہور میں مستقل سکونت اختیار کرنے کا فیصلہ کر لیا۔ منشی صاحب کی رفتہ رفتہ بینائی بھی متاثر ہو رہی تھی۔ گرنے کی وجہ سے ان کی کمر میں چوٹ آ گئی تھی۔ زندگی کے آخری دنوں میں افلاس اور تنگدستی نے آہٹ دینی شروع کر دی تھی۔



اوسان بھی خطا ہو گئے تھے۔ بہکی بہکی باتیں بھی کرنے لگے تھے۔ آمدنی کا کوئی معقول ذریعہ نہیں تھا۔ گھر کے خرچ کا بوجھ محمد عنایت اللہ کے کاندھوں پر آگیا تھا۔ میں نے یہ بھی کہیں پڑھا ہے کہ منشی جی یعنی میراجی کے والد محترم کو ریٹائرمنٹ کے بعد جو رقم بقایا جات کے طور پر ملی تھی اس رقم کی مدد سے مولانا صلاح الدین احمد کے ساتھ انہوں نے ایڈورٹائزنگ ایجنسی (Advertising Agency) کھول رکھی تھی لیکن افسوس کی بات یہ ہے کہ یہ کاروبار آگے نہ چل سکا اور منشی جی کو بہت گھانا ہو گیا۔ جو بھی سرمایہ لگایا تھا سب ڈوب گیا۔ ظاہری بات ہے کہ منشی جی بڑے دل برداشتہ ہوئے اور صلاح الدین صاحب سے مراسم پر بھی کافی گہرا اثر پڑا۔ معلوم یہ ہوا کہ معاملہ عدالت بھی جا پہنچا تھا۔ انہیں ایک تکلیف اور بھی تھی کہ ان کی کوئی بھی اولاد ان کے توقع کے مطابق نہیں نکلی۔ اسی اثناء میں میراجی نے مولانا صلاح الدین احمد کی ادبی دنیا میں شمولیت اختیار کر لی۔ یہ بات ان کے والد کو پسند نہیں آئی۔ انہوں نے میراجی کے اس اقدام کا کافی برا مانا۔ لیکن کہتے ہیں کہ میراجی نے یہ کہہ کر اپنے والد کو چپ کرادیا کہ یہ سب پیسہ ہمارا ہی تو ہے۔

یہاں اس بات کی وضاحت ضروری معلوم ہوتی ہے کہ میراجی کی سن پیدائش کو لے کر بھی کئی اختلافات ہیں ان کے بھائی کامی اور انوار انجم کے مطابق میراجی کی سن پیدائش ۱۹۱۲ء ہے۔ دوسری جگہ انوار انجم نے کامی کی مدد سے میراجی کی جائے پیدائش (یا لول) نزد چپانیر، گجرات بتائی ہے۔ وجیہ الدین احمد کی رد سے میراجی ۲۵ مئی ۱۹۱۲ء کو محلہ بلوچاں مزدنگ لاہور میں پیدا ہوئے۔ خود میراجی نے اپنے ایک خط میں جو انہوں نے ایم اے لطیف کے نام لکھا ہے:

”۲۵ مئی کو بندے حسن کی سالگرہ تھی، لیکن افسوس کہ ۳/۳ (اجی بول) پر وہ اکیلے

منائی گئی۔ اب بندے حسن مبلغ چونتیس سال (۳۳) کے ہو گئے ہیں۔“ ۱۴

مذکورہ خط کے متن سے اس بات کی تصدیق ہوتی ہے کہ میراجی ۲۵ جولائی ۱۹۱۲ء کو اس دار فانی میں قدم رنجہ ہوئے۔ ایک بات جو میراجی کے ساتھ ہمیشہ لپٹی رہی وہ ہے ان کی خانہ بدوشی کیونکہ ان کے والد ملازمت کی وجہ سے ہمیشہ ٹرانسفر ہوتے رہے۔ میراجی نے کہا کہ ان کے والد ان دنوں گودلا ضلع پنج محل گجرات کا ٹھیاواڑ میں بحیثیت اسٹنٹ انجینئر ریلوے میں کام کر رہے تھے۔ میراجی کی جائے پیدائش لاہور تھی۔

جیسا کہ میں نے کہا کہ میراجی کے والد ملازمت کے سلسلے میں اکثر تبدیل ہوتے رہتے تھے

اور یوں بھی پنجاب کے کشمیری گھرانوں میں یہ رواج رہا ہے کہ پہلا بچہ خصوصاً بیوی کے میکے میں پیدا ہوتا ہے اس لئے میراجی کی والدہ بیٹے کی پیدائش سے پہلے ہی لاہور آ گئی تھیں۔ میراجی ۱۵ سال کی عمر میں اپنی والدہ کے ساتھ گجرات پہنچے۔ ملازمت کے حوالے سے ان کے والد کا فی عرصہ تک گجرات میں کئی مقامات پر فائز ہوتے رہے۔ میراجی کی عمر جب چھ برس کے آس پاس تھی تو ان کے والد کا تبادلہ اپاوہ گڑھ کے دامن میں واقع قصبہ ہالول میں ہوا۔ یہیں میراجی نے باقاعدہ تعلیم شروع کی اور اسکول میں داخل ہوئے۔ میراجی نے اس زمانے کو طفلی کا زمانہ کہا ہے۔ اپنے نامکمل سیلف پورٹریٹ (Self Portrait) میں رقمطراز ہیں:

”میرے زمانہ طفلی میں ابا جان بندھیا چل سے آگے گجرات کا ٹھیاواڑ کے علاقے میں ملازم تھے یہ وہی علاقہ ہے جہاں کچھ عرصے کیلئے مہارانی میرابائی بھی اپنے گیتوں کا جادو جگانے آئیں تھی، لیکن بچپن میں زمین کے اس حصے میں مجھے ان گیتوں کا سامنا نہیں ہوا۔ ہمارے والد وہاں ایک چھوٹی سی لائن پر اسٹنٹ انجینئر تھے۔ مشہور تاریخی مقام چپارمز کے قریب (ہالول) میں ہم رہا کرتے تھے۔ جہاں سے چار پانچ میل دور اپاوہ گڑھ کا پہاڑ تھا جس کی چوٹی پر کالی کا ایک مندر تھا۔ ہمارے بنگلہ کے صحن سے یہ پہاڑ دکھائی دیتا تھا۔

میرا ایک مصرعہ ہے:

پر بت کو اک نیلا بھید بنایا کس نے دوری نے

لیکن یہ پہاڑ کا منظر نزدیک ہوتے ہوئے بھی میرے لئے ایک نیلا بھید تھا۔ ایک راز جس کی دل کشی ذہن پر ایک گہرا نقش چھوڑتی ہے۔“ ۱۵

میراجی کے والد منشی محمد مہتاب الدین یوں تو پیشے کے اعتبار سے اسٹنٹ انجینئر تھے لیکن ذوق و شوق کی سطح پر وہ شاعر اور ڈرامہ نگار تھے، مہتاب ان کا تخلص تھا۔ میراجی جب ۷ سال کے تھے تو گجرات میں بری طرح قحط پڑا تھا۔ اسی زمانے میں منشی صاحب نے دو ڈرامے لکھے اور انہیں اسٹیج بھی کیا تاکہ جو بھی آمدنی ہو اسے متاثرین پر خرچ کیا جاسکے۔ ان ڈراموں میں میراجی نے بھی شرکت کی تھی۔ میراجی کے بھائی محمد عنایت اللہ خان کا اس واقعہ کے بارے میں کیا کہنا ہے ملاحظہ کریں۔

”یہ پہلا موقع تھا کہ میراجی نے ادب اور آرٹ کو نزدیک سے دیکھا۔ اسی دوران

منشی مہتاب الدین کا تبادلہ بوستان (بلوچستان) ہو گیا۔ میراجی اپنی والدہ اور دیگر اہل خانہ کے ساتھ لاہور آ گئے، کچھ دن تک مزدگ میں رہے اور پھر والد کے پاس بوستان چلے آئے۔ میراجی نے اس کا ذکر یوں کیا ہے۔ ”والد کی ملازمت کے سلسلے میں چند ماہ بلوچستان کے کوہستانی ماحول میں بھی گزارے۔“ ۱۷

تھوڑے ہی دنوں کے بعد میراجی کے والد محترم منشی مہتاب الدین بوستان سے سکھر لوٹ آئے۔ میراجی تعلیم کے حصول کیلئے لاہور چلے آئے اور باغبان پورہ اسکول میں ان کا داخلہ کرا دیا گیا یہ اس وقت کی بات ہے جب وہ اپنے بھائیوں کے ساتھ میکلیکن انجینئر کالج کے بورڈنگ ہاؤس میں رہتے تھے۔ لیکن یہ بات صحیح نہیں ہے کیونکہ میراجی سکھر سے فوراً لاہور نہیں آئے بلکہ کچھ عرصہ وہاں ریلوے پنجابی اسکول میں پڑھتے رہے، ان کے والد اسی اسکول کے سکریٹری تھے۔ میراجی یہاں چھٹی جماعت میں داخل ہوئے۔ اس کی تصدیق ان کے بھائی کامی نے کی ہے۔

”ریلوے پنجابی اسکول سکھر میں جس کے ابا جان سکریٹری تھے ہم داخل ہوئے، ثناء بھائی ان دنوں چھٹی جماعت میں پڑھتے تھے۔“ ۱۸

اسی زمانہ میں انہیں کرکٹ سے بھی کافی دلچسپی پیدا ہو گئی اور شاعری کے جرثومے اسی زمانے میں کلبلائے گئے۔

لیکن کامی آگے کہتا ہے کہ

”انہیں کتابوں کا بہت شوق تھا۔ ان کے پاس جب بھی پیسے ہوتے کتابیں خریدتے، یہاں تک کہ تھوڑے ہی عرصے میں ثناء بھائی کی لائبریری میں چار پانچ سو کے قریب کتابیں اکٹھی ہو گئیں۔“ ۱۹

میراجی اسکول کے ڈراموں میں بھی حصہ لیتے تھے۔ موسیقی سے ایک نوع کا شغف تھا اور وہ اسکول کی ادبی مجلس کے سکریٹری بھی مقرر ہوئے تھے۔ سکھر اسکول کے سالانہ جلسے میں انہیں انعام سے بھی سرفراز کیا گیا تھا۔ سکھر کے بعد وہ کچھ عرصہ جیک آباد میں بھی قیام کئے۔ یہاں ثناء بھائی اور میں ایک سندھی اسکول میں پڑھتے تھے۔

جیک آباد سے میراجی ڈھانچی آ گئے۔ یہاں وہ ایک علیحدہ کمرے میں رہتے تھے۔ اس کمرے میں چاروں طرف کتابیں، رسالے اور اخبارات بکھرے پڑے تھے۔ انہیں یہاں کی رہائش

پسند نہیں آئی اور چھپ کر لاہور جانے کی کوشش میں پکڑے گئے۔ ان کے اصرار پر ان کے والدین نے انہیں لاہور بھیج دیا۔ اپنے نامکمل Portrait میں وہ کچھ یوں رقمطراز ہیں:

”زندگی کی بدلتی کیفیتیں مجھ کو سندھ کے مختلف مضافات میں بھی لے گئی ہیں۔ لیکن یہاں صرف جگہیں قابل ذکر معلوم ہوتی ہیں۔ ایک سکھر میں دریائے سندھ کا منظر جس کے کنارے پر کچھ عرصہ بیٹھے رہنے کے بعد بعض دفعہ دریا کی ہستی ایک لیٹے ہوئے عفریت کی مانند محسوس ہوتی تھی۔ ایک ایسی عفریت جس میں ہیبت بھی ہو اور دلکشی بھی۔ دوسرا کراچی کے ماحول سے ۳۷ میل دور داہے کا مقام جو ایک پھیلا ہوا، اونچا سبزے سے بھرا میدان کہیں کہیں خشک جھاڑیاں یا خشک پست قد پیڑ ایک طرف سامنے چار پانچ میل کے فاصلے پر سمندر کے ساحل کی دھندلی لکیر اور یہیں ساحل پر شمالی ہند کے عاشق بنوں کی محبوبہ..... یہ باغ محض روگائیت ہے یا حقیقت اور اس ماحول میں ہمیشہ سمندر کی طرف سے آتی ہوئی تند ہوائیں۔ یہاں سے میرے ذہن پر صرف اداسی بیزاری اور ویرانی کے نقش ہوئے۔ اول یہاں رہنا میری مرضی کے خلاف تھا۔ دوسرا سنہری زندگی کی یہاں کوئی بات نہ تھی اور بنگلے کے پاس سے گزرتی ہوئی مسافر گاڑی کی کھڑکیوں سے جھانکتے ہوئے چہرے ہی ایک تسکین کا سامان تھے۔“ ۱۹

مذکورہ اقتباس میں میراجی نے جس قسم کی صورتحال کی تصویر کشی کی ہے اس کے ہاتھوں مجبور ہو کر وہ وہاں سے سیدھا لاہور آ گئے۔ اور وہ مزدنگ ہائی اسکول میں نویں جماعت میں داخلہ لیا یہاں ان کے کئی دوست بن گئے جن میں دین محمد، نذیر سامری اور بشیر احمد شامل ہیں۔ ان دنوں میراجی نے شاعری کا آغاز کیا تھا اور اپنا تخلص ”ساحری“ رکھتے تھے۔ جس کمرے میں وہ رہائش پذیر تھے اس کا نام ”ساحر خانہ“ رکھا ہوا تھا۔ میراجی اپنے اشعار کو خوش خط لکھتے اور پمفلٹ کی صورت میں چھپوا کر دوستوں میں تقسیم کر دیتے۔

میراجی کی زندگی میں ایک ایسا واقعہ رونما ہوا جس نے نہ صرف ان کی سوچ کی دھارا کو بدل دیا بلکہ انہوں نے اپنا نام بھی ثناء اللہ سے بدل کر میراجی رکھ لیا۔ اس قلب ماہیت کی وجہ دراصل یہ ہے کہ جب میراجی میٹرک میں پہنچے تو ان کی ملاقات ایک بنگالی لڑکی میرا سمن سے ہوئی لیکن اس



واقعہ کے کئی راوی ہیں۔ جنہوں نے اپنے اپنے طور پر اس واقعہ کو پیش کرنے کی سعی کی ہے۔  
وجیہ الدین کے مطابق:

”جب میراجی میٹرک میں تھے تو ایک دن وہ اور سلیم سوز پنجاب یونیورسٹی کے ہائی  
گراؤنڈ میں بیٹھے ہوئے تھے ان کے قریب سے دو بنگالی لڑکیاں میرا سین اور  
پروتما اس گپتا گزریں اسی لمحے ان کی زندگی میں تبدیلی آگئی۔“ ۲۰

وجیہ الدین کے مقابلے میں شاد امرتسری نے اس واقعے کو قدرے مختلف طریقے سے بیان کیا ہے:

”جب وہ میٹرک میں پڑھتے تھے تو مزدنگ میں ایک بنگالی افسر آکر رہے۔ ان کی  
ایک سانولی سلونی لڑکی تھی جس کا نام میرا سین تھا۔ شام کو وہ لڑکی بہت بھائی مگر شام  
صاحب نے کبھی ان سے بات نہیں کی اور فقط دور سے دیکھتے رہے۔“ ۲۱

میراجی کو یوں تو مطالعہ کا کافی شوق تھا لیکن نصاب کی کتابوں سے ان کو کوئی انس نہ تھا لہذا وہ  
کلاس بھی پابندی سے نہیں کرتے۔ انہیں اسکول کے تعلق سے باقاعدگی سے ایک نوع کی کد تھی جب  
کہ وہ آزاد مطالعہ کے بڑے شوقین تھے اس زمانے میں ادب کے علاوہ سماجیات، اقتصادیات اور  
عمرانیات کون سا موضوع انہیں مرغوب نہیں تھا لیکن نصابی کتابوں میں قطعی دلچسپی نہیں تھی۔ الطاف  
گوہر اس سلسلے میں فرماتے ہیں کہ:

”انہیں دنوں انہوں نے میٹرک کا امتحان دیا مگر ایسے عالم میں ظاہر ہے امتحان کیا  
دیا جاسکتا تھا۔ چنانچہ وہ ہر پرچے پر صرف اپنا رول نمبر لکھ کر چلے آتے رہے۔ شاید  
یہ بھی کہ میراجی سنبھالے نہ سنبھال سکے ان کی ہر بات بدل گئی گویا انہوں نے ایک  
نیا جنم لیا۔“ ۲۲

اس واقعہ نے میراجی کی زندگی میں ایک طرح کا بھونچال لا دیا اور اس طرح وہ ایک نئی راہ  
کی طرف مڑ گئے۔ اس واقعہ کے سلسلے میں جتنی بھی باتیں کی گئی ہیں۔ ان میں ان کے چھوٹے بھائی  
کامی کے بیان میں صداقت کا عنصر صاف دکھائی دیتا ہے۔ ایک معتبر راوی کے طور پر کامی کا یہ بیان  
ملاحظہ کریں:

”لاہور وہ جگہ ہے جہاں ایک چھوٹی سے بات سے شام بھائی کی زندگی میں ایک  
انقلاب عظیم پیدا ہو گیا۔ یونیورسٹی گراؤنڈ میں ہر سال بنگالیوں کی سالانہ کھیلیں ہوا

کرتی تھیں۔ ایک سال اس موقع پر ثناء بھائی اور سلیم سوز گراؤنڈ میں بیٹھے تھے  
 شان دنوں دسویں میں ہوا کرتے تھے کہ اچانک دو بنگالی لڑکیاں ان کے قریب  
 سے گزر گئیں۔ دونوں نے انہیں دیکھا اور ہوتی ہوئی۔ ان بنگالیوں کے نام میرا  
 سین اور پروتیا گپتا تھے۔ میرا سین سرشاری لال کی کوشی کے سامنے اونچے  
 پجارے والے مکان میں رہتی تھی۔“ ۲۳

میرا سین اور میراجی کے حوالے سے اب تک جو بھی قصے بیان ہوئے ہیں ان سے ایک بات  
 کا پتہ بخوبی چلتا ہے کہ میراجی کے عشق کرنے کا انداز کچھ منفرد اور نرالا تھا، جس کی وجہ سے ان کے  
 احباب نے ان کے عشق کے واقعہ کو اپنے اپنے طور پر معنی پہنانے کی بھرپور کوشش کی اور اسے ایک  
 افواہ کی صورت عطا کر دی جب کہ اس سلسلے میں مجھے انوراجم کی رائے میں تھوڑی بہت سنجیدگی اور مسئلے  
 کی سمجھ کا انہماک ملتا ہے۔ آپ بھی ملاحظہ کریں:

”میراجی کا اظہار کا طریقہ میرا سین کی فہم سے بالاتھا۔ اس لئے کہ وہ ایک مختلف  
 تمدن کی پیداوار تھی۔“

اتنی رايوں کے بیچ ایک رائے جو مجھے تھوڑی درست اور انب معلوم ہوئی وہ رائے رشید امجد کی ہے۔  
 ”شاید میراجی کا اظہار عشق بہت مختصر تھا۔ شاید عشق کی تاریخ کا مختصر ترین اظہار  
 انہوں نے یہ کیا کہ ایک دن اسے راستے میں روک لیا اور صرف اتنا کہا... مجھے آپ  
 سے کچھ کہنا ہے، میراجی نے انہیں دیکھا۔ لمحہ بھر کے لئے رکی پھر اسے رکنے کی  
 غلطی کا احساس ہوا چنانچہ فوراً آگے بڑھ گئی۔“ ۲۴

یہ واقعہ یوں تو بادی النظر میں بہت زیادہ اہمیت کا حامل معلوم نہیں ہوتا لیکن اگر اس واقعہ کی  
 زیریں ساخت میں کوئی غوطہ زن ہو تو اسے پتہ چلے گا کہ میراجی کی داخلی زندگی میں اس واقعہ نے  
 کوہل سی کیفیت پیدا کر دی ہے۔

اس خاموش عشق نے ان کے اندر ایک آتش کدے کو دھکا دیا تھا۔ اپنے اندر کے اضطراب  
 اور بے چینی کو چھپانے کے لئے مطالعے میں پناہ ڈھونڈنی شروع کر دی۔ جب انہوں نے اپنا نام ثناء  
 اللہ سے میرا سین رکھ لیا تو قدرے سکون میسر آیا۔ مظہر ممتاز کو اس زمانے کی کیفیت بتاتے ہوئے ان  
 سے کہا تھا کہ:

”کچھ دن بعد مجھ پر جنون طاری ہو گیا۔ سوائے میر اسین کے خیال اور تصور کے میں کسی اور بات میں دلچسپی محسوس نہ کرنے لگا۔ میں نے اپنا نام شاہ اللہ ڈار کی بجائے میر اسین کے نام پر میراجی رکھ لیا۔ اس کو رکھ لینے کے بعد مجھے کچھ ذہنی سکون ملا۔ اس سکون کیلئے میں نے کتابیں پڑھنی شروع کر دیں۔“ ۲۵

اس وقت میراجی کے مطالعہ کا شوق اور انتہاک کے حوالہ سے مولوی صلاح الدین احمد کی ایک بات یاد آ رہی ہے۔ انہوں نے میراجی کے مطالعہ کے انتہاک کے سلسلہ میں کچھ اس طرح بیان فرمایا ہے:

”لاہوری کے بوڑھے پنڈت جی نے مجھے ایک بار اشارہ کر کے بتایا کہ میں نے اپنی پچاس سالہ ملازمت میں کتابوں کے بڑے بڑے کیڑے دیکھے ہیں لیکن مطالعہ کا جو ذوق و شوق میں لمبے بالوں والے لڑکے میں دیکھا ہے اس کی مثال میرے حافطے میں موجود نہیں۔“ ۲۶

میراجی کا دراصل صحیح ادبی تعارف ’ادبی دنیا‘ کے پلیٹ فارم سے ہوا۔ میراجی نے محنت، لگن اور مفکرانہ انتہاک سے نہ صرف اس کا معیار بلند کیا بلکہ ’ادبی دنیا‘ کے ادبی حلقوں میں ایک الگ امتیاز قائم ہو گیا۔ میراجی اپنے تراجم اور مختلف نوعیت کے مضامین اور تنقیدی جائزوں سے بہت جلد یا راہنہ نکتہ داں کو اپنی طرف ”آکرشٹ کرنے لگے۔“ ”مشرق و مغرب کے نغمے“ جیسی شہرہ آفاق کتاب جسے اکاڈمی پنجاب لاہور نے شائع کیا۔ میراجی نے پہلی بار ادبی دنیا میں نظموں کے تجزیہ کیلئے نہ صرف نئے Parameters پر ایسٹریز مقرر کئے بلکہ نظم کی تفہیم کا سلیقہ بھی عطا کیا کیونکہ میراجی سے قبل اردو شعریات کے تجزیہ و احتساب کا پیمانہ غزل سے اخذ کیا گیا تھا۔ میراجی نے پہلی دفعہ نظموں کے تجزیہ کے حوالہ سے یہ باور کرانے کی سعی کی کہ نظموں کی تفہیم کے اصول بالکل مختلف ہیں۔ ساقی بک ڈپو نے ’اس نظم میں‘ کے عنوان سے میراجی کی کتاب کو شائع کیا۔ اس تجزیہ نے نہ صرف نئی نظم کے امکانات کے آفاق کو وسیع کیا بلکہ جدید نظم سے متعلق مروجہ بہت سی غلط فہمیوں کا ازالہ بھی کیا۔

’ادبی دنیا‘ میں بسنت سہائے کے قلمی نام سے سیاسی مضامین بھی لکھے حیرت کی بات ہے کہ میراجی کو ۳۰ روپے ماہوار ملا کرتا تھا۔ اس قلیل رقم میں وہ شراب بھی پیتے اور باقی چھوٹے موٹے خرچ بھی پوری کرتے۔ شراب کے لئے انہوں نے ایک مستقل دکان دریافت کر لی تھی۔ موری گیٹ

میں بھولارام شخص کی دکان تھی جہاں وہ باقاعدگی سے شام کو جایا کرتے تھے اس زمانے کی محفلوں اور صحبتوں کے بارے میں ان کے عزیز دوست قیوم نظر کہتے ہیں:

”ادبی دنیا کے دفتر میں لارسن گارڈن میں بھولارام کے کیمین میں پبلک لائبریری کے کسی گوشے میں مال روڈ پر یا اس کے مصافحات کے کسی معمولی سے چائے خانے میں محفلیں جمتیں۔“ ۷۲

میراجی کی شخصیت کے قریب جو لوگ تھے ان میں اخلاق احمد دہلوی بھی شامل تھے، لیکن یہ وہ حضرات تھے جنہوں نے میراجی کے داخل سے کبھی مکالمہ قائم نہیں کیا میں تو یہ کہہ نہیں سکتا کہ میراجی کی یہ بد نصیبی یا بد بختی تھی کہ ان کے گرد کم علم اور بے بضاعت لوگوں کا ایک جم گھٹا تھا۔ میراجی نے ایک جگہ ایک خط میں یہ بات کہی تھی کہ کسی نے میرے ’دہنی سفر‘ کی سرگزشت کو سمجھنے کی کوشش نہیں کی لہذا اخلاق احمد دہلوی جیسے ان کے احباب نے ان کی شخصیت کے گرد ایک ایسا جال بن دیا کہ میراجی کی شعریات کی تفہیم کے بجائے ان کے خارجی وضع قطع کو یا رد دستوں نے ڈسکورس کا ذریعہ بنا لیا۔ اخلاق احمد دہلوی میراجی کو ڈرامہ کا ایک کردار سمجھتے تھے اور اپنے تاثرات کو وہ ایک واقعہ کے حوالہ سے یوں بیان کرتے ہیں:

”جب ہم ادبی دنیا کے دفتر میں مولانا صلاح الدین احمد صاحب اور میراجی سے ملنے کے لئے پہنچے تو ”ادبی دنیا“ کے دفتر میں کوئی نہیں تھا صرف ایک عجیب و غریب حلیے کا آدمی ایک کرسی پر ”اردو“ میں بیٹھا کتابت کر رہا تھا۔ یہ بہت بعد میں معلوم ہوا کہ یہ شخص ہمیشہ ہی کرسی پر اردو میں بیٹھا کرتا ہے یعنی پاؤں اٹھا کر..... اکڑوں، شاہد صاحب نے اسی غیر معمولی کاتب سے کہا۔ ہمیں مولانا صلاح الدین سے ملنا ہے۔ کاتب نے جواب میں اس طرح کھڑے ہونے کی کوشش کی کہ ہم سب کا جی چاہا کہ اسے سہارا دیں، کہیں گر نہ پڑے لیکن فوجیوں کی طرح سیدھا کھڑا ہو گیا اور ایک خاص گرج دار آواز کرے میں گونجی۔ ”معاف فرمائیے۔ صلاح الدین احمد صاحب اس وقت دفتر میں نہیں ہیں۔“ مجھے آج تک یاد ہے کہ ہم سب یہ آواز سن کر کچھ مرغوب سے ہو گئے تھے، شاہد صاحب بہ مشکل یہ کہتے ہوئے سناؤ دے۔“ ۷۳ اور میراجی ’جواب ملا“ ”یہ خاکسار ہی ہے۔“



ہم میں سے کسی کو یقین نہیں آیا۔ اس چیز کو بھلا میراجی کیسے سمجھ لیتے؟ اتنا مشہور شاعر اور یہ وضع، میراجی نے کچھ جاپانی طریقے سے جھک کر ہم سب کو بیٹھنے کا اشارہ کیا۔“ ۲۸

میراجی کی طبیعت میں کچھ نیا کرنے کا جذبہ ہمیشہ موجزن رہتا، وہ خود ڈرامے کی صورتحال پیدا کرتے اور کچھ ان کے احباب کی سوچی سمجھی سازش بھی ہوا کرتی تھی۔ طبعاً تو وہ لالہ ابالی تھے اور کچھ یار دوستوں نے نون مرچ لگا کر میراجی کو بدنام کرنے کی کم سازش نہیں کی۔

رفتہ رفتہ یہ ڈرامائی انداز جس کا ایک نمونہ آپ اوپر کئی سطوروں میں دیکھ چکے ہیں۔ بہت دنوں تک یہ ایک مستقل صورتحال میں ڈھلتی چلی گئی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ اس طرح کی صورتحال کے خلق ہونے کے پیچھے میراجی کی شراب کی لت کا بھی بڑا ہاتھ رہا ہے۔ لیکن احباب کا یہ بھی کہنا ہے کہ شراب کی عادت اور میراسین سے عشق کی ناکامی کے نتیجے میں ان میں ایک عادت خود لذتی کی بھی پڑ گئی تھی۔ میری سمجھ میں آج تک یہ بات نہیں آئی کہ میراجی کے زیادہ تر احباب یا ان کے جاننے والے ادب فہم تھے یا نہیں؟ ان فردی باتوں پر جس کا تعلق انسان کی شخصی سرگرمیوں سے ہے۔ ان سرگرمیوں کا ان کے تخلیقی معاملات سے کیا لینا دینا۔ ان دانشوروں کو میراجی کے شعری تصورات اور ان کی سوچ کے انوکھے پن کے مضمرات کو سمجھنے کی سعی مسلسل کرنی چاہئے تھی اور انہیں میراجی کے شعری کمالات سے مکالمہ قائم کرنا چاہئے تھا لیکن مجھے حیرت ہے اس بات پر کہ کیا ادیب کی ذمہ داری کسی فنکار کی خواب گاہ میں چادر پر پڑی شکنیں شمار کرنے کی ہے؟ اس تناظر میں حیدر قریشی کی ایک رائے جو دراصل ایک رکعت تبصرہ ہے۔ ملاحظہ کریں:

”میراجی کو نظر انداز کئے جانے میں ہمارے معاشرے کی مروج اور دہرے معیار کی حامل اخلاقیات کا بھی بہت بڑا حصہ رہا ہے۔ مغربی دنیا میں کسی بھی شاعر اور ادیب کے بارے میں جملہ کوائف صرف ریکارڈ کی حد تک بیان کئے جاتے ہیں۔ اس میں اس قسم کی ساری باتیں بھی آجاتی ہیں جو ہمارے یہاں ظاہری سطح پر بہت بری سمجھی جاتی ہیں۔ لیکن مغربی دنیا اس ریکارڈ کو اس کی ذاتی زندگی کی حد تک ایک نظر دیکھتی ہے۔ پھر آگے بڑھ کر تخلیق کار کی تخلیقات کے ذریعہ اس کو سمجھنے کی کوشش کرتی ہے۔ ذاتی زندگی کا کوئی خاص پہلو اگر موضوع بنایا بھی جاتا ہے تو صرف

اس حد تک کہ اس سے فن پارے کے پس منظر کو سمجھنے کی وجہ سے اس کی تفہیم میں مدد مل رہی ہوتی ہے..... ہماری بد قسمتی ہے کہ ہم لوگ اپنے معاشرے کے دہرے معیار کے عین مطابق ظاہری اخلاقیات کے تحت آنے والے کسی عیب پر رک کر رہ جاتے ہیں اور پوری تخلیق کا سارا کام پس پشت چلا جاتا ہے۔“ ۲۹

حیدر قریشی نے اس تبصرے میں ان تلخ حقائق کی طرف اشارہ کیا ہے جن سے اردو دنیا آج تک نجات نہیں پاسکی ہے۔ آگے بھی بہت عمدہ تجزیہ کیا ہے ملاحظہ کریں۔

”میراجی بڑی حد تک اس منفی رویے کا شکار ہوئے ہیں۔ رہی سہی کسر ان کے دوستوں اور ”کرم فرماؤں“ نے پوری کر دی جنہوں نے میراجی کے فن پر توجہ دینے کی بجائے ان کی شخصیت کو مزید افسانوی بنا دیا۔ یاروں کی افسانہ طرازی نے میراجی کے گرد ایسا (جالا) بن دیا کہ قاری ان کی تخلیقات سے بالکل غافل ہو گیا۔ میراجی کے دوستوں نے اس معاملے میں نادان دوستی کا اور کرم فرماؤں نے دشمنی کا کردار نبھایا۔“ ایضاً

حیدر قریشی کی غیر جانبدارانہ رائے اور ان کے معروضات آپ نے دیکھ لئے۔ اب میں میراجی سے متعلق چند آراء یہاں نقل کرنا چاہوں گا اور پھر ان آراء کے حوالہ سے ایک مکالمہ بھی قائم کروں گا۔

”میراجی کی شاعری سے مجھے کوئی دلچسپی تو نہیں تھی۔ مگر ایک عجوبہ چیز سمجھ کر پڑھ ضرور لیتا تھا... میراجی بڑے گندے آدمی تھے وہ ان میں سے تھے جو کہتے ہیں کہ نہلائے داکئی یا نہلائے چار بھائی“ ۳۰

”میراجی کی غلاظت سے مجھے نفرت کبھی نہیں ہوئی۔ البتہ بہت ہوتی تھی... یہ جنسی غلاظت ہی جہاں تک میں سمجھتا ہوں، ان کی مبہم منظومات کا باعث ہے۔ بحیثیت شاعر کے اس کی حیثیت وہی ہے جو گلے سڑے پتوں کی ہوتی ہے، جنہیں کھاد کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے۔“ ۳۱

”قرب قریب سبھی یہی کہتے تھے کہ جنسی الجھنوں اور گندگی کے علاوہ میراجی کی شاعری میں کچھ نہیں۔“ ۳۲

”بدن لاغر، حلیہ غلیظ، سیاہ اور سفید بالوں کی لمبی اور میلی ٹیمیں... چہرہ ستا ہوا آنکھیں اندر کو دھنسی ہوئی مگر تیکھی اور چٹکیلی آواز، پاٹ دار لہجہ، تھکسانہ انگلیوں میں جھٹکے، ہاتھوں میں مدار یوں کے ایسے گولے جن پر وہ سگریٹ کی خالی ڈیوں میں سے نکال کر چمکدار پنیاں چپکا تا رہتا تھا۔ گفتگو میں جھوٹ بولنے کا فن، ذہن قتل اور خود کشی کے غضب ناک خیالوں سے اٹا ہوا، تخیل گھناؤنے..... جنسی افعال کے فکسوں سے پر... زندگی کے آخری چند سالوں میں۔ اس نے اپنے آپ یہ کمال عیاری کے ساتھ ایسی ہیبت طاری کر لی تھی کہ دیکھنے والا اسے کچھ بھی سمجھ سکتا تھا۔ سادھو، نیوراتی، مجرم، کسی فیکٹری کا ادنیٰ ملازم، چلتی پھرتی نعش۔“ ۳۳

”وہ ہمہ وقت غلیظ کپڑوں میں ملبوس رہتا۔ کبھی ذاتی ہائجین (Hygiene) کی طرف توجہ نہ دینا، کبھی زلفیں بڑھا لینا، کبھی سر منڈا دینا، وہ ہر وقت جنسی خواہشات سے مغلوب رہتا۔ اعلانیہ جلق زنی کرتا اور کوئی معذرت نامہ پیش نہ کرتا۔ مروجہ اخلاقی اور معاشرتی معیاروں کے مطابق میراجی ایک گمراہ شخص تھا جس نے اپنی گمراہی سے توبہ کرنے کی بجائے اسے اپنی شاعری کا موضوع بنایا۔“ ۳۴

اب میں عصر حاضر کے ایک متوازن انداز نظر کے حامل نقاد (بے لاگ پیٹ کے) اپنے تاثرات کا اظہار کرنے والے ادیب کے چند ادبی گزارشات سے آپ کو روشناس کرانا چاہتا ہوں۔ دراصل ناصر عباس تیر کی میراجی کے حوالے سے جو ان کی سوچ و فکر ہے اس سے میں بسا اوقات اپنے آپ کو ہم آہنگ پاتا ہوں اور ان کے درج ذیل خیالات سے میں بہت حد تک اتفاق کرتا ہوں۔

”پہلی دو آراء میراجی کے دوستوں کی ہیں اور باقی آراء میراجی کے نقادوں کی ہیں اردو میں میراجی کی شخصیت کی جو بھی تصویر بنی ہے۔ وہ زیادہ تر انہیں آراء کی روشنی میں بنی ہے۔ میراجی کے دوستوں کی باتوں کو چشم دید گواہی سمجھ کر قبول کیا گیا اور

نقادوں کی آراء کو معتبر تصور کر کے تسلیم کر لیا گیا۔ ان سب میں سامنے کی مشترک بات تو یہ ہے کہ ان پانچوں اقتباسات میں میراجی کے جسم اور لباس غلط تھے۔ دوسری مشترک بات یہ ہے کہ ان پانچوں اقتباسات میں میراجی کے جسم کو ذہن پر ترجیح دی گئی ہے۔ اگر جسم کا تصور، انسانی شخصیت کی اہم ترین حقیقت کے طور پر لیا جاتا۔ جسم کو ایک استعارہ تصور کرتے ہوئے اسے انسانی تصورات و تجربات کا ماخذ تصور کیا جاتا تو میراجی کے سلسلے میں شاید کچھ کام کی باتیں کہی جاسکتی تھیں۔ مگر ان تحریروں کے مصنفوں نے نوآبادیاتی ہندوستان کی سماجی اور اخلاقی نظر سے... اور نوآبادیاتی عہد کی کوئی نظریہ سیاسی مضمرات سے خالی نہیں ہوتی۔ یعنی جسم کی صفائی، جسم کو ڈھانپنے، جسمانی اعمال کو سرانجام دینے کیلئے ان قواعد و رسوم کو بنا دیا گیا ہے۔ جنہیں ریاستی مقتدرہ کی تائید حاصل ہوئی ہے۔ مبادا یہ غلط فہمی نہ پیدا ہو، ہم یہ نہیں کہنا چاہ رہے ہیں کہ جسم سے متعلق اخلاقی تصورات کا برصغیر کے مذاہب سے تعلق نہیں تھا اور یہ سب نوآبادیاتی حکمرانوں نے متعارف کرائے تھے۔ ہم صرف اس پہلو پر زور دینا چاہتے ہیں کہ اسلام، ہندومت، بدھ مت کے اخلاقی تصورات کو وکٹوریائی اخلاقی تصورات کے ساتھ انیسویں صدی سے استعماری سیاق میں استعمال کیا جانے لگا تھا۔“ ۳۵

ناصر عباس نے مذکورہ سطور میں میراجی کے حوالے سے ان کے دوستوں اور ناقدوں کی بارے میں یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ ان حضرات کی فراہم کردہ غلط یا صحیح بنیادوں پر ہی میراجی کی شخصیت اور شاعری کی عمارت کھڑی کی گئی۔ منٹو جو خود زیرک ادیب تھا جس نے پہلی بار افسانوں میں ایک نئی رہ گزر قائم کی ان کی بسیرت کا میں قائل ہوں، لیکن وہی شخص شعر و شاعری سے اپنی ناواقفیت کا جہاں ذکر کرتا ہے وہ میراجی کی شاعری کے بارے میں اتنی بے تکی رائے کیسے قائم کر سکتا ہے کہ میراجی کی شاعری ”گلے سڑے چوں کی مانند ہے“ اور انیس ناگی کی رائے میں میراجی ایک بھٹکا ہوا شاعر ہے۔ ان آراء پر غور کرنے سے جو نتائج ہاتھ آتے ہیں وہ یہ کہ یہ آراء رومانی تنقید کے اس مفروضہ کے سطحی اطلاق کا نتیجہ ہیں جس کی رو سے شاعری، شاعر کی شخصیت کا اظہار ہے اور اردو میں اس تصور کو انگریزی اثرات کے تحت خوب پھلنے اور پھولنے کا موقع ملا۔ دراصل میراجی کی تحریروں کو یار دوستوں



نے ٹھیک سے پڑھا نہیں اور اگر پڑھا بھی تو صحیح خطوط پر اس کا انجذاب نہ کر سکے۔ اگر ان باتوں پر توجہ مبذول کی جاتی کہ آخر میراجی کیا کہنا چاہتے ہیں۔ انہوں نے اپنے بارے میں بعض سوانحی تحریریں لکھی ہیں حسن عسکری کے کہنے پر ایک ادھوری سوانحی تحریر بھی لکھی ان کے خطوط موجود ہیں جن میں انہوں نے خود کو ذہنی طور پر مشکشف کیا ہے ان تحریروں کو اگر سنجیدگی اور محکمانہ انہماک سے پڑھا گیا ہوتا تو میراجی پر تحقیق اور تنقید کرنے والے میراجی کی کچھ اور تصویر پیش کئے ہوتے۔

ناصر عباس نے جن حضرات کی آراء نقل کی ہیں ان میں میراجی کی شخصیت کی ترجمانی کے اسلوب پر رکی اخلاقیات کا غلبہ کس قدر ہے۔ میراجی گندے رہتے تھے، ہر وقت جنسی خواہش سے مغلوب رہتے تھے۔ اعلانیہ جلق زنی کرتے تھے اس طرح کے بیانات سے کوئی میراجی کے قریب کیوں کر بھٹک سکتا ہے۔ میراجی کی شخصیت اور اس کے ادبی و فکری اکتسابات سے کیوں کر مکالمہ قائم کر سکتا ہے ناصر پھر ایک جگہ بڑے پتے کی بات کہتے ہیں۔

”اس طرح کے بیانات سے میراجی کی شخصیت سے وہی گریز، وہی نفرت وہی کراہت وہی فاصلہ اختیار کرنے پر آدمی خود کو مجبور نہیں پاتا، جو استعماری آقا، ہندوستان سے اختیار کرتے تھے؟ ان تحریروں میں میراجی اس تصور کی ہو بہو تجسیم ہیں جو برطانوی نوآباد کاری نے پورے ہندوستان اور مشرق کی بنائی تھی۔ سرسید نے اپنے مضمون، نئی تہذیب میں یورپیوں کا ہندوستان سے متعلق شعور بیان کیا ہے۔ ذرا ان نیم انسانی، اساطیری تصویر کا موازنہ میراجی کی تصویر سے کیجئے۔ جو ان کے شخصی خاکوں میں ملتی ہے.....“ (یورپین) کہتے ہیں کہ ہندوستان بندر کے موافق ہیں جو چوڑوں کے بل زمین پر بیٹھتے ہیں، کوئی تمیز ان کی معاشرت میں نہیں ہے۔ وحشیوں سے کس قدر بہتر ان کا لباس ہے، گو قطع اس کے مشابہ ہے جو جنگی وحشی نامہذب قومیں اب تک پہنتی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ہم کہنا یہ چاہتے ہیں کہ انسانی جسم پر اب کسی شخص کا نجی اختیار نہیں رہا۔ جسم کی ہائجن، اس کی ستر پوشی اور جسم کو برتنے کے تمام قاعدے، کلیہ اور اصول کے نافذ کرنے کا اختیار سماجی اور ریاستی اداروں کے پاس ہے۔ پہلے زمانے میں یعنی کہ ہماری پرانی روایت یہ رہی ہے کہ ہم لوگوں کو غلام بناتے تھے۔ زنجیروں میں جکڑنا اور قید میں

رکھنا ہمارا محبوب شغل تھا ہمیں اس طرح کی صورتحال سے ایک نوع کی خوشی ملتی تھی مگر جدید زمانے میں زبان، تصورات، نظریات مکالمے، ڈسکورس، جن کی ترسیل و ابلاغ کے ذرائع مقتدرہ اداروں کے اب اختیار میں ہیں یا پھر جن کے قوانین، قاعدے اور اصول یہ ادارے مرتب اور مؤدن کرتے ہیں۔ ان باتوں کا لازمی نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ رفتہ رفتہ ان نظریات اور ڈسکورس کی مدد سے اپنے اپنے ضمیروں کی تشکیل کرتے ہیں۔ جنسی اخلاقیات بھی انسانی ضمیر کا ایک جزو لاینفک ہے۔ مثل نو کو نے ایک جگہ لکھا ہے کہ جدید زمانے میں جبر Repression کے ذریعہ جنس کو قابو میں نہیں رکھا جاسکتا۔ بلکہ جنس سے متعلق ڈسکورس کے ذریعہ لوگوں پر اپنی طاقت و اختیار کا مظاہرہ کیا جاتا ہے۔“

میراجی کی شخصیت اور شاعری کے مختلف ابعاد کی صحیح ترسیل اور تفہیم کیلئے ہمیں میراجی کے باطن کی کارگزاریوں سے مکالمہ قائم کرنا پڑے گا تب جا کر میراجی کے شعری تصورات اور ان کے سوچنے کے طرز خاص سے نہ صرف ہم آگاہ ہو سکیں گے بلکہ ان کی افتاد طبع اور ذہنی مسافرت سے ہم آہنگ بھی ہو سکیں گے۔

میں نے ایک طالبانہ تجسس کے تحت میراجی کے ادبی سرکار سے ڈسکورس قائم کرنے کی کاوش کی ہے۔ اب جب کہ وقت اور زمانہ دونوں نئی کرڈوں سے آشنا ہو چکا ہے اب وہ باتیں جو مبہم اور اشکال سے پرستھی جاتی تھیں لیکن اب ان نظموں کی تفہیم میں کوئی خاص دشواری نہیں رہی، لہذا ایمانداری کے ساتھ میراجی کی شعریات کو سمجھنے کی کوشش کی جائے۔ میراجی کی خود سوانحی تحریروں کے علی الرغم ان کا ایک غیر معمولی خط جو انہوں نے ۲۱ اکتوبر ۱۹۴۶ء کو اپنے دوست عبداللطیف کو لکھا تھا۔ اس کا مطالعہ ضرور کریں۔ اس خط کے حوالے سے میراجی کے متعلق بہت سی غلط فہمیوں کا ازالہ ممکن ہو سکے گا اور میراجی نے واقعی جو ذہنی زندگی بسر کی ہے اس کی سرگزشت سے صحیح آگاہی ممکن ہو سکے گی۔ خط ملاحظہ کریں:

”سوانح نویسی کا یہ سلسلہ کچھ ایسا ٹوٹا کہ میں دلی چھوڑ کر ممبئی کے گرد و نواح میں ہوں۔ پہلے دفتر کی میزوں پر سوتا تھا۔ اب فرش پر براجمان ہوتا ہوں۔ کبھی شراب کے بغیر اور خود کو کبھی معمولی اور کبھی پہنچا ہوا فقیر تصور کرتا ہوں اور دنیا مجھے شاید

بھکاری سمجھتی ہے۔ سچ ہے سماج کے فرائض جس طرح دنیا نہیں سمجھتی ہے میں بھی  
 انہیں سمجھتا ہوں لیکن میں نے اپنی جسمانی زندگی سے زیادہ جس قدر ذہنی زندگی  
 بسر کی ہے اس کا لحاظ کسے ہوگا؟ افسوس یہ بھی ایک سوال ہے... اس میں بھی اس  
 قابل نہ ہو سکوں گا کہ سوال کے بجائے اپنے آپ کو فیصلہ کا اہل ثابت کر سکوں۔ ہر  
 عزیز ترین چیز کے نام پر کہتا ہوں کہ یہ احساس کمتری نہیں۔ یہ وہی جزئیات بنی  
 ہے جس نے میرے احساسات و خیالات کو نفیس بنایا۔ لیکن جو میرے واقعات  
 روزمرہ کو دنیا کی نظر میں نفیس نہ بنا سکے۔ میں دنوں، مہینوں بلکہ بعض دفعہ ایک  
 ڈیڑھ سال تک جیس نہایا کرتا دنیا کو یہ بات بری معلوم ہوتی ہے اور میں اسے سمجھتا  
 ہوں میرے کپڑے اکثر میلے دکھائی دیتے ہیں۔ دنیا برامانتی ہے میں جانتا ہوں  
 بعض دفعہ خالی پیٹ شراب پینے سے صبح مجھے اپنا بستر خود گیلیا محسوس ہوتا ہے۔ تو میں  
 اپنی زندگی کے اونچ نیچ کے ساتھ یہ بھی سوچ سکتا ہوں کہ اس حالت کو دیکھنے والے  
 میرے دوست ہوں یا خیر خواہ یا کوئی اور ان کی طبیعت متغض ہوگی مگر یہ بات  
 سوچنے کے باوجود اب تک میری سمجھ میں نہیں آئی کہ ان تمام صورتحال اس سماج کا  
 حصہ اور کردار رکھتے ہیں؟

اس نظام حیات و کائنات کا مقصد کیا ہے؟ زیادہ تر لوگ مجھے خود غرض دکھائی دیتے  
 ہیں اگر وہ میرے مطلب کی کوئی بات کہتے ہیں تو ان میں ان کا اپنا کوئی مطلب  
 چھپا ہوتا ہے۔ چاہے مجھ پر پہلے ظاہر ہو یا بعد میں۔ میں نے یہ بھی دیکھا ہے  
 کہ انسان کی ایک سے زیادہ خوبیاں، اس کے صرف ایک عیب کی مخلصانہ پردہ پوشی  
 نہیں کر سکتیں۔ میں نے یہ بھی محسوس کیا ہے کہ ہر فرد کی طرح میں بھی خود غرض  
 ہوں۔ ان معنوں میں کہ مجھے اپنی لذتوں اور عمر کے گزران کی فکر ہے اور میرے  
 علاوہ دوسرے سب افراد بھی خود غرض ہیں۔“ ۷۷

مذکورہ بالا خط کے متن اور اس میں اٹھائے گئے سوالات کا اگر سنجیدگی اور متانت کے ساتھ  
 مطالعہ کیا جائے تو میراجی کے متعلق جو غلط فہمیاں پھیلانی گئی ہیں ان غلط فہمیوں کے ازالے میں بڑی  
 آسانی ہوگی۔ اگر کوئی میراجی کا عاشق اس خط کے مضمون سے پورے طور پر ہم آہنگ ہونا چاہتا ہے تو

میراجی کے تخلیقی پرسونا کے اس سچ تک پہنچنا ہوگا جو پوری توانائی کے ساتھ میراجی کی داخلی شخصیت میں برآجمان ہے اس خط میں وہ اپنا مذاق اڑانے کے بجائے اپنا انکشاف کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ اس خط کا درد مندی سے بھرپور جملہ جو انکشاف ذات سے عبارت ہے وہ یہ کہ میں نے جسمانی زندگی سے زیادہ ذہنی زندگی بسر کی ہے۔ اس کا لحاظ کسے ہوگا؟ اس انکشاف سے پورا ڈسکورس الٹ جاتا ہے یعنی Subvert ہو جاتا ہے۔ میرا ماننا ہے کہ میراجی کے طرز فکر اور طرز احساس سے اگر مضبوط رشتہ استوار کرنا ہے اور میراجی کے فنی رموز اور تکنیکی اسرار سے ہر شے قائم کرنی ہے تو میراجی کی تخلیقی شخصیت کی تفہیم کی ابتداء اس انکشاف سے کرنی چاہئے جو اس خط سے مترشح ہے۔

یوں تو حلقہ کی تاسیس سے لے کر اس کی کارکردگی اور اس میں شامل ادباء کے حوالے سے میں نے ایک تفصیلی باب ہی لکھا ہے لہذا میں یہاں صرف ایک دو باتیں اجمالاً ذکر کروں گا اور آگے بڑھ جاؤں گا یہ وہ زمانہ تھا جب حلقہ ارباب ذوق کا قیام ۲۹ اپریل ۱۹۳۶ء کو بزم داستان گویاں کے نام سے عمل میں آچکا تھا۔ میراجی نے بعد کے دنوں میں اس میں شمولیت اختیار کی ان کی اس بزم میں شرکت کے حوالے سے ’قوم نظر‘ یوں رقمطراز ہیں:

”تابش صدیقی نے ایک بار مجھ سے کہا کہ میں اپنے دوستوں بالخصوص میراجی اور یوسف ظفر کو حلقے کے جلسے میں لاؤں۔ یہ اس زمانے کے بات ہے جب میراجی کے مضمین ادبی دنیا میں شائع ہو کر شہرت پا چکے تھے لیکن وہ خود ادبی حلقوں میں نہ جاتے تھے اس زمانے میں میراجی بسنت سہائے کے نام سے بھی لکھا کرتے تھے چنانچہ میراجی کو حلقے کے ایک جلسے میں میں ہی کھینچ لایا تھا۔ ۱۹۴۰ء کے آغاز کے لگ بھگ کا زمانہ ہے۔“ ۳۸

اس بات کی تائید حلقہ کے ابتدائی ریکارڈ کو دیکھ کر یونس جادید لکھتے ہیں کہ ان کے کہنے کے مطابق قوم نظر نے ۲ جون ۱۹۴۰ء کو پہلی مرتبہ حلقہ کے جلسہ میں نفس نفس شریک ہوئے اور میراجی ۲۵ اگست ۱۹۴۰ء کو پہلی بار حلقے کے ایک اجتماع میں شرکت کی۔ میراجی کی شرکت سے حلقہ کا نہ صرف وقار بلند ہو گیا بلکہ میراجی حلقہ کے انتظامی امور سے لے کر حلقہ کے تنقیدی معیار تک کا انہوں نے بھرپور خیال رکھا۔ دوسرے لفظوں میں کہہ سکتے ہیں کہ انہوں نے اپنی شمولیت سے حلقہ میں نئی روح پھونک دی۔ یہاں ایک واقعہ حلقہ کے متعلق کروں گا اور بحث تمام کروں گا کہ جیسا میں نے شروع کے



سطور میں یہ بات کہی ہے کہ شرح وسط کے ساتھ حلقہ کی کارگزاریوں پر ایک باب اس میں شامل ہے۔ لہذا ان ہی باتوں کا اعادہ کرنا بے لطفی کو راہ دینا ہوگا۔ میراجی کے احباب کا کہنا تھا کہ میراجی بڑے ذوق و شوق سے محفل میں شریک ہوتے بلکہ قواعد و ضوابط کی پابندی کا خود بھی خیال رکھتے اور چاہتے تھے کہ دوسرے بھی اس پر سختی سے عمل درآمد کریں۔ مختار صدیقی حلقہ کے جوائنٹ سکریٹری تھے اور الطاف گوہر کے گھر محفل جی تھی۔ پروگرام یہ طے پایا کہ وہاں سے اکٹھے ہی حلقہ میں تشریف لے جائیں گے۔ مختار صدیقی حلقے سے پہلے روانہ ہونا چاہ رہے تھے لیکن میراجی نے انہیں کہا تھوڑی دیر رک جاؤ اکٹھے ہی چلتے ہیں۔ وقت مقررہ پر سب لوگ جب حلقہ میں پہنچے اور کارروائی جب آگے بڑھی تو صدر جلسہ نے اعتراض کی دعوت دی تو میراجی نے اعتراض کیا کہ جوائنٹ سکریٹری روایت کے مطابق جلسے میں یہاں پہلے نہیں پہنچے۔ ان سے باز پرس کیا جائے اجلاس کے اختتام پر مختار صدیقی میراجی سے ناراض ہو گئے کہ آپ نے خود ہی تور کا تھا اور اب خود ہی اعتراض کر رہے ہیں۔ اس پر میراجی نے کہا وہ دوستانہ محفل تھی اور یہاں میں حلقہ کا ایک رکن ہوں۔

میراجی کی ایک غیر معمولی خوبی جو ان کو ان کے معاصرین سے الگ کرتی ہے وہ ان کا تنقیدی انداز اور شعری تجزیے کا وہ انوکھا معیار ہے جس سے ان کے زمانے کے شعراء وادباء کم متصف تھے۔ میراجی ایک وسیع المطالعہ شخص تھے ان کے دائرہ شعور و ادراک میں جو بھی نکتہ آتا تھا وہ اس کا بڑا مدلل بیان کرتے۔ یوں تو میراجی ادبی دنیا کے پلیٹ فارم سے اپنا ایک اختصاص قائم کر چکے تھے لیکن حلقہ کی محفلوں نے ان کے تنقیدی جوہر کو نہ صرف مہقل کیا بلکہ انہوں نے اپنی غیر معمولی سوجھ بوجھ سے ایک ایسی نسل کی ذہنی و فکری آبیاری کی کہ جس نے جدید نظم کو بام عروج پر پہنچا دیا۔ یوسف کامران نے ایک جگہ لکھا ہے کہ جب انہوں نے میراجی کی والدہ سے پوچھا تھا کہ آپ کے بیٹے کا یہ انداز کیسا لگا تو انہوں نے فرمایا کہ دل کو اچھا لگا۔ ایک دفعہ سینما میں فلم لگی تھی اس کا نام 'میرا' تھا میں دیکھنے چلی گئی کیونکہ بیٹے نے اپنا نام میراجی رکھ لیا تھا گویا کہ میراجی جو شاء اللہ ڈار سے میرا سمن کی محبت میں میراجی ہو گئے تھے۔ ان کی والدہ کو میراجی کی یہ تبدیلی اس بھی آئی اور پسند بھی۔ میراجی کمال کے ذہین اور بصیر تھے۔ ان کی ذہانت کے بارے میں مولانا صلاح الدین احمد کہتے ہیں کہ

”جب وہ اپنے چند مسودے دکھانے لگے تو انہیں دیکھ کر یوں محسوس ہوا جیسے شام

کے آسمان پر یکا یک ایک ننھا سا ستارہ چمک اٹھا ہے اور آفتاب کی ڈھلتی ہوئی

روشنی پر چمک زنی کر رہا ہے۔ میرے اس سوال پر کہ انہوں نے آج تک اپنی کوئی چیز چھپوائی کیوں نہیں۔ وہ بولے کہ میں آج تک اپنے لئے نکھتا رہا ہوں، ہاں اگر آپ چاہیں تو ادوروں کے لئے بھی نکھنے کی کوشش کروں گا۔“ ۳۹

”ادبی دنیا“ کے ادارے میں مولانا مزید رقمطراز ہیں۔ مولانا نے جو باتیں اس اقتباس میں کہی ہیں اس سے روبرو ہو لیں کیونکہ یہ نکات میراجی کی فکری، علمی اور تخلیقی شخصیت کے طائرمانی نظام کی تفہیم میں کافی مددگار ثابت ہو سکتے ہیں:

”میراجی سے میں اس کے بچپن سے آشنا تھا وہ میرے بچھلے بچتے شجاع کا ہم عمر اور ہم جماعت تھا لیکن جب میں نے ایک مدت کی دوری اور جدائی کے بعد نو عمر میراجی سے اس کا پہلا مسودہ لیا اور بیٹھے بیٹھے اس پر ایک نگاہ دوڑائی تو حیرت کی شدت سے مسودے کے اوراق میرے ہاتھ میں کاپنے لگے اور جب آخر میں نگاہ اٹھا کر اپنے جذبات کو چھپاتے ہوئے اس سے پوچھا کہ ثناء یہ مضمون تمہی نے لکھا ہے؟ تو جواب میں اس نے فقط ایک لفظ کہا۔ جی۔ اس لفظ کی فیصلہ کن قطعیت کا میرے پاس کوئی جواب نہیں تھا اور بعد میں واقعات نے ثابت کر دیا کہ جواب کا کوئی سوال ہی پیدا نہیں ہوتا تھا۔“ ۴۰

میراجی ’ادبی دنیا‘ سے وابستہ رہے اور ریڈیو پروگراموں سے حلقہ کیلئے اور اپنے لئے کچھ نہ کچھ کمایا کرتے تھے وہ اس دھن میں لگے ہوئے تھے کہ حلقہ کے ارکان ریڈیو میں مستقل ہو جائیں۔ الطاف گوہر کہتے ہیں کہ

”میں اس زمانے میں ایم اے میں پڑھتا تھا۔ میری ادبی تعلیم و تربیت میں میراجی بڑی دلچسپی لیتے تھے اور اس دلچسپی کے خلاف جب بھی میں احتجاج کرتا تو وہ کہتے لوگ علم کے پیچھے بھاگتے ہیں مگر علم تمہارے پیچھے بھاگ رہا ہے۔ اور تم ہو کہ اسے قریب نہیں پھٹکنے دیتے... حلقہ ارباب ذوق، ادبی دنیا، پنجاب پبلک لائبریری اور ریڈیو ہی میراجی کی زندگی تھی اور میرا سین کی ایک گہری تڑپ بھی تھی اور وجہ زندگی بھی... اچانک ان کی زندگی نے پلٹا کھایا اور وہ لاہور چھوڑ کر ریڈیو کی ملازمت کے سلسلے میں دلی چلے گئے۔“ ۴۱

میراجی کا دہلی میں قیام تقریباً ۱۶ سال رہا۔ اس دوران اسٹاف آرٹسٹ کی حیثیت سے ریڈیو کے لئے مختلف پروگرام لکھتے رہے۔ ان ہی دنوں ماہنامہ 'ساتی' میں مستقل بعنوان 'کالم' باتیں کا سلسلہ شروع کیا جن کا سلسلہ تقریباً دو سال رہا۔ ریڈیو پر انہوں نے اپنی نظموں، گیتوں اور غزلوں کے علی الرغم نئے پروگرام سے بھی متعارف کرائے۔ 'خراقات' کے عنوان سے ملک کے نامور اہل قلم اور فنکاروں کو ڈسکورس قائم کرنے کی دعوت بھی دی۔ اس پروگرام میں میراجی نے سالک، فیض، غلام علی خان اور ملکہ پکھراج وغیرہ سے ان کے فن پر رسی ماحول میں گفتگو کی اتنی مصروفیات کے باوجود تذکروں میں اس بات کا بھی ذکر ملتا ہے کہ انہوں نے دیہی علاقوں کیلئے بھی پروگرام مرتب کئے۔ اور مرضی کے خلاف پروپگنڈہ فیچر بھی لکھا۔

کہا تو یہ بھی جاتا ہے کہ دہلی ریڈیو اسٹیشن پر ان کے دوستوں کا ایک وسیع حلقہ تھا، شام کو شاہد احمد دہلوی کے گھر اور کتب خانہ علم و ادب پر اکثر ادیبوں کا جمعہ ہوتا۔ اخلاق احمد کے کہنے کے مطابق میراجی تقریباً روزانہ شام کو یہاں تشریف لاتے۔ شروع میں میراجی کی باتیں لوگوں کو کم کم سمجھ آتی تھیں لیکن رفتہ رفتہ وہ ہر دلعزیز ہو گئے اور ترسیل و ابلاغ کا کوئی مسئلہ ہی باقی نہیں رہا۔ چند لوگوں کے علمی، فکری اور اخلاقی ابتذال کے نمونے مذکورہ سطروں میں آپ دیکھ چکے ہیں دراصل مسئلہ کہاں ہے؟ ہر بار دوستوں نے میراجی کی افتاد طبع کی نیرنگیوں کو نہ صرف سمجھنے سے قاصر رہے بلکہ اپنے مذاق کی ازسرنو تربیت بھی نہیں کر سکے۔ دوسرا المناک پہلو جو میں سمجھ سکا ہوں وہ یہ کہ علمی کم مائیگی کے شکار لوگ بھی میراجی کے ارد گرد جمع ہو گئے تھے جن کا علم اور شعری مذاق دونوں کئی لحاظ سے سطحی تھے۔ اب یہ کس طرح میراجی کے حلقہ یاراں میں بار پا گئے یہ ایک الگ بحث کا موضوع ہے۔ لہذا یہ حضرات میراجی کی نہ ذہنی سرگرمیوں سے کوئی رشتہ استوار کر سکے اور نہ ہی ان کے باطن کی جدلیاتی صورت حال سے ہم آہنگ ہو سکے کیونکہ ان مضمرات سے آگاہی اور شناسائی ان کے دائرہ شعور و فکر سے بعید بات تھی۔

میراجی کے سلسلہ میں جہاں بہت سی غلط فہمیاں پھیلائی گئیں وہاں ان کی مذہب سے بیزاری کے قصے بھی بیان کئے گئے جب کہ مذہب کے معاملات نجی اور شخصی ہوتے ہیں اور کسی کے ایمان کی استقامت کے بارے میں کچھ کہنا نہ آسان ہے اور نہ انساب، لیکن یہاں ایک واقعہ جو شاہد احمد دہلوی نے میراجی کے ایک عزیز دوست 'قیوم نظر' کے حوالہ سے کہی ہے میں اس واقعہ کو یہاں نقل صرف اس خیال کے پیش نظر کر رہا ہوں کہ جو لوگ روحانیت کے اسرار و غوامض سے واقف ہیں وہ



اس واقعہ کے اندرون میں نہ صرف داخل ہو سکنے میں کامیاب ہوں گے بلکہ روحانی واردات کی ممکنہ کردلوں کی نبض شناسی بھی کر پائیں گے۔ شاہد احمد دہلوی فرماتے ہیں کہ

”پچھلے دنوں میں پنڈی گیا تھا تو میراجی کے عزیز دوست یوسف ظفر نے ایک عجیب واقعہ سنایا وہ اسی سال حج کو گئے تھے۔ فرماتے تھے کہ میں مدینہ منورہ میں حضور کی جالیوں سے کچھ فاصلے پر بیٹھا مراقبے میں غرق تھا اور جو جو مجھے یاد آتا رہا میں اس کے لئے دعا کرتا رہا۔ یہاں تک کہ کوئی نام باقی نہ رہا۔ مجھ پر عجیب سرور کا عالم طاری تھا۔ قلب گداز ہو گیا تھا اور آنکھوں سے آنسو کی لڑیاں بندھی ہوئی تھیں کہ یکا یک میراجی میرے سامنے آکھڑے ہوئے اور بولے ”مجھے بھول گئے، میرے لئے تم نے دعا نہیں کی اس نے اسی وقت میراجی کے لئے بھی دعا کی۔ وہ سامنے کھڑے رہے۔ دعا ختم کر کے جودیکھتا ہوں تو میراجی ہے نہ کوئی اور بس میں تھا اور میرے سامنے حضور کی جالیاں تھیں۔ میں بہت حیران ہوا کہ یہ ماجرا کیا ہے۔ اس قدر گندہ اور ناپاک شخص بھلا ایسی پاکیزہ اور مقدس جگہ کیسے آگیا۔ دنوں میں اس واقعہ پر غور کرتا رہا پھر ایک دم سے ایک دن میراجی سے ملاقات یاد آگئی یہ اسی رات کا واقعہ ہے جب وہ بستر کی اٹھارہ بوتلیں پی کر میرے گھر میں آدمی رات کو دڑانہ چلے آئے تھے اور اٹھارہ کی اٹھارہ بستر کی بوتلیں انہوں نے میرے گھر کے فرش پر اُگل دی تھیں میں نے ان سے ان کا نام پوچھا تھا تو انہوں نے اپنا نام میراجی بتایا تھا اور جب میں نے ان سے ان کا اصلی نام دریافت کیا تو انہوں نے اپنی تیوری پر بل ڈال کر کہا۔ میرا اصلی نام محمد ثناء اللہ ڈار ہے۔ اس نام میں محمد کا لفظ آتا ہے کسی کو حق نہیں ہے کہ گندے منہ سے اس پاک لفظ کو ادا کرے۔ کڑی سے کڑی تل گئی تھی اور میری چٹیک دور ہو گئی تھی جو مجھے یقین ہے کہ محمد ﷺ کے اس والہانہ احترام میں میراجی کی بخشش ہو گئی ہوگی اور حضور کی اس بے پناہ محبت کے طفیل میراجی کے سارے گناہ معاف ہو گئے ہوں گے۔“

تھوڑی بہت بات میراجی کی طرفہ طبیعت اور اضطراب آسا جذبات و خیالات کے حوالے سے کر لی جائے اور ان تناظرات کی تفہیم بھی ساتھ ساتھ کرنی چاہئے جن کے مضمرات ظاہر کے ساتھ



ساتھ مضمر بھی تھے۔ میراجی فطری طور پر پرائیمن اور ہندوستان کے بھکشوی تھے مگر ان کی شخصیت میں زمانہ حاضر کے انسان کی عقلیت پرستی کی بھی چند جھلکیاں دیکھی جاسکتی تھیں۔ یوں تو ان کا اندازِ نظر اور طرزِ احساس مغربی فنکاروں اور فلسفیوں کا سا تھا جنہوں نے آج یا کل کے نہیں، کئی صدیوں کے بعد سے متمدن انسان کیلئے سوچ بچار کی ہے۔

میراجی کا یوں تو مسلک تیاگ تھا اور ان کی زندگی کسی بیراگی کی تصویر سے کم نہیں تھی۔ کسی نے انہیں ملاستی صوفی بھی کہا ہے ان کے بیراگی پن میں ان کی زندگی کے ابتدائی دنوں کے کچھ متور نقوش بھی ملیں گے۔ منشی محمد مہتاب الدین نے اپنے بچوں کو عربی اور فارسی کی تعلیم نہیں دلوائی۔ جب کہ وہ خود ان زبانوں میں اچھی خاصی دسترس رکھتے تھے۔ جنوبی ہندوستان میں ایک عرصہ تک قیام کرنے کی وجہ سے اور بعد کے دنوں میں میرا بائی کے بھجوں سے شفقت کی وجہ سے وہ ہندی زبان کے زیادہ قریب ہوتے چلے گئے۔ کسی نے کہا کہ ”اگر وہ بچپن میں عربی اور فارسی کی تعلیم حاصل کر لیتے اور ان کے مطالعہ کی راہ اگر اس سمت مڑ جاتی تو وہ بالکل مختلف شخص ہوتے۔ میراجی جس زمانے میں اپنی عمر کی منزلیں طے کر رہے تھے ٹھیک اس زمانے میں برہم سماج کی مقبولیت چار سو پچھل رہی تھی۔ بنیادی طور پر اس تحریک سے بھی متاثر ہوئے کیونکہ برہم سماج مذہب کا ایک لبرل اندازِ نظر کو فروغ دے رہا تھا۔ میراجی کی دانشورانہ طبیعت کو یہ بات خوب بھاتی تھی۔

میراجی کے سلسلہ میں ایک بات اور بھی دلچسپی کا باعث ہے کہ بچپن سے سمندر، دریا، پہاڑ اور نیلے آکاش سے انہیں گہری رغبت تھی۔ لیکن ان سب چیزوں سے بڑھ کر میراجی کی دلچسپی کا میدان وہ اسرار و تحیر ہے جو جنوبی ہندوستان اور اس کے حوالے سے ہندی دیو مالا میں موجود ہے۔ یہ سارے استعارے اور علامتیں اس اسرار سے ہم آہنگ تھیں جو بعد میں ان کی زندگی کا ایک ناگزیر حصہ بن گئیں۔ ابتداء میں یہ شوق اور بے اسرار ہونے کی لذت نے انہیں ہیئت کدائی کی طرف راغب کیا ہوگا، لیکن آہستہ آہستہ وہ کب اور کس طرح اس جون میں اترتے چلے گئے۔ خود میراجی کو اس بات کا احساس نہ ہو سکا لہذا اگر کوئی کہتا ہے کہ وہ اپنی ہیئت کدائی سے کسی قسم کا ڈرامہ یا تحیر کی صورت حال خلق کرنا چاہتے تھے یہ بات درست نہیں ہے۔

میراجی کی زندگی میں کسی نے اس بات پر غور کرنے کی زحمت گوارا نہیں کی آخر میراجی جب بھی کوئی چیز شروع کرتے ”اوم“ سے کرتے یہاں تک کہ وہ جب نظمیں لکھتے تھے تب بھی ”اوم“ سے اس

کی شروعات کرتے۔ اُدم سنسکرت کا لفظ ہے جن کے لغوی معنی بابرکت طریقے سے کسی بھی کام کو شروع کرنا، لفظ کسی زبان کا ہو ہمیں تو غرض اس کے معنی سے ہوتا ہے۔ چنانچہ اُدم دراصل بسم اللہ کا مترادف ہے۔ اس عمل کے پیچھے باطنی طہارت کا کوئی جذبہ ضرور مضمر ہوتا تھا۔

”قاری زاہر القاسمی سے بالکل تخلیہ میں قرآن شریف سنتے اور روتے۔“ میراجی کی طرح ان کی شخصیت بھی پوری طرح ہم تک نہیں پہنچی۔۔۔۔۔ ان کے بعض دوستوں کا کہنا ہے کہ وہ بعض اوقات تسلسل سے نظمیں لکھتے تھے۔ قوم نظر کا بیان ہے کہ ایک مہینے کی ۲۲ تاریخ تک انہوں نے چھبیس نظمیں لکھیں۔ وہ اپنی تخلیقات سے اولاد کی طرح محبت کرتے تھے اور جب ایک بار ان کا بیاض ان کے بھائی نے ردی میں بیچ دی تو اس پر میراجی نے کھانا نہ کھایا اور دو تین دن تک حیران و سرگرداں ردی فروشوں کی دکانوں پر وہ کاپیاں تلاش کرتے رہے۔ ان کا ایک مجموعہ اجتا کے غار جسے شاہد احمد دہلوی نے چھاپا تھا۔ ۱۹۴۷ء کے ہنگاموں میں ضائع ہو گیا، کئی بار خود میراجی نشے کی حالت میں اپنے مسودے سڑک پر اچھال دیتے تھے اس طرح ان کا بہت سا کلام ان کی اپنی بے نیازی اور لا پرواہی کی نذر ہو گیا۔ لیکن دوسری جانب ان کی زندگی کے کئی رخ ایسے بھی تھے جہاں انتہائی نظم و ضبط کا اظہار ہوتا تھا۔ دہلی میں ان کے ریڈیو کے دوست بتاتے ہیں کہ باقاعدگی سے مسودے لکھتے اور پروگرام پیش کرتے یوں اپنی محنت اور ذہانت سے اپنا فرض ادا کرتے کہ احساس ہوتا کہ ان سے زیادہ ذمہ دار شخص اور کوئی نہیں۔“ ۳۳

میں نے اس بات کی ابتداء میں میراجی کی شخصیت میں جو نظم و ضبط ہے اس کے بارے میں تھوڑی بہت گفتگو کی ہے لیکن میراجی کے خارج میں تھوڑا بہت امتثار اور بکھراؤ کی کیفیت موجود ہے لیکن میراجی کا باطن کافی منضبط اور مرتب معلوم پڑتا ہے۔ ان میں ایک اتوکی خوبی یہ بھی تھی کہ جس سے بھی وہ باتیں کرتے یا مکالمہ کرتے وہ ان کی طرف کھینچا چلا آتا۔ ان کی شخصیت میں ایک عجیب و غریب کشش تھی۔ ان کی کھرچ دار آواز میں شائستگی کی خوشبو تھی جب وہ کسی محفل میں گونجتی تو ان کے مخالفین بھی ہمتن گوش ہو جاتے۔ کیونکہ میراجی کی آواز میں گہیرتا کے ساتھ ساتھ فکر و ذہانت کی ایسی ہوئی بجلیوں کا بھی گماں ہوتا ہے۔ اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ وہ اپنی آستین میں روشنی کا سیلاب

رکھتے تھے۔ ان کی شخصیت میں رکھ رکھاؤ اور موصفاًیت تھی اس کے بارے میں شاہد احمد دہلوی فرماتے ہیں کہ

”میراجی کو میں نے کسی سے بدزبانی کرتے نہیں دیکھا وہ تو کسی سے مذاق تک نہیں کرتے ان کا رکھ رکھاؤ ایسا تھا کہ مجال ہے کہ کوئی ان سے ناشائستہ بات کر لے، ادب ہمیشہ ملحوظ رکھتے ان کی بھونڈی وضع قطع پر بے تکلف دوست بھپتیاں کستے مگر وہ صرف مسکرا کر رہ جاتے اور کبھی الٹ کر کوئی جواب نہ دیتے“۔ ۴۴

میراجی کی شخصیت کی کئی پرتمیں ہیں۔ ہر پرتم دوسری پرتم سے مختلف اور منفرد ہے۔ مثال کے طور پر میراجی کی طبیعت میں کسی کی تعریف کرنا دراصل اسے Project کرنا شامل تھا لیکن خود کے بارے میں وہ ہمیشہ ایک درویشانہ بے نیازی کا مظاہرہ کرتے انہیں بے موقع اپنا کلام سنانے سے بھی پرہیز تھا۔ ایک بار کہتے ہیں کہ دکن کے ایک مدیر نے انہیں اپنے ہاں مدعو کیا۔ اس محفل میں اختر الایمان، ابراہیم جلیس اور مظہر ممتاز نے بھی شرکت کی تھی لیکن جب کھانے کے بعد مدیر محترم نے کلام سنانے کی فرمائش کی تو انہوں نے بہت برا منایا اور کہا کہ صاحب یہ موقع نہیں ہے۔

میراجی کی طبیعت میں ایک اضطراب تھا وہ اکثر بے چین رہتے ان کی پوری زندگی پر صوفیانہ قناعت اور توکل کی گہری چھاپ ضرور ملتی ہے اور انہوں نے کسی جامد نظریے کے پُر فریب سکون سے آشنا ہونے کے بجائے اس اضطراب کو اپنایا جو انہیں حقیقت کی تلاش میں نئے نئے براعظموں کی سیر کراتا رہا۔ اس مسافرت میں انہوں نے خود کو گم کرنے کی بہت کوشش کی لیکن روح کے مرکز سے کبھی ان کا تعلق منقطع نہیں ہوا ان کے مذہب کے بارے میں مظہر ممتاز نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ”میراجی کے ایمان کے بارے میں جو اندازہ لگایا تھا وہ کچھ بھگت کبیر اور ابن تیمیہ کے درمیانی راستے کا نظر آتا تھا۔“ یہ درمیانی راستہ ان کے اندر موجود تھا ظاہر میں صورت مختلف تھی اور سمجھنے والے چاہ کر بھی نہیں سمجھ پاتے تھے کہ آخر میراجی کا صحیح مذہبی مسلک کیا ہے؟ کیونکہ ایک طرف نظموں اور گیتوں سے ان کی دلچسپی جگ ظاہر تھی اور دوسری طرف تو الی سن کرو جدا اور جذب کی کیفیت طاری ہو جاتی تھی۔ میراجی نے ہمیشہ یہی کوشش کی ان کے مذہبی مسلک سے لوگ واقف نہ ہو جائیں۔ دراصل میراجی نے اپنے مذہبی جذبات کو ہمیشہ چھپائے رکھنے کی سعی کی۔ یہ بات کافی مشہور ہے کہ وہ فرقہ ملامتیہ کے ایک گروہ کی طرح چھپ کر عبادت کرنے والوں میں سے تھے اور عبادت کو بہت انفرادی فعل خیال کرتے



تھے۔ قدرت اللہ شہاب نے میراجی کی اندرونی کشمکش اور ابہام کے حوالے سے ایک اہم بات کہی ہے کہ:

”اگر خلش دروں اور ابہام کو عقیدے کا مقام دینے میں کوئی اعتراض نہ ہو تو میرا جی اس مسلک کا بے حد سچا اور پہنچا ہوا مومن ہے۔ وہ کسی بھی جگہ الجھنوں میں گم نہیں ہوتا بلکہ ہر جگہ الجھن اس میں گم ہیں۔“ ۳۵

میراجی ایک باغی ضرور تھے لیکن ان کی بغاوت، منافقت اور ظاہر داری کے خلاف تھی ان نام نہاد اخلاقی تصورات کے خلاف تھی جس میں نہ صرف بوسیدگی کے عناصر ابھر آئے تھے بلکہ ان اخلاقی تصورات کی پیش پا افتادگی نے روح تک کو تباہ کر دیا تھا۔

عقلیہ شاہین کی اس بات میں ایک اہم نکتہ چھپا ہوا ہے کہ ”میراجی کی شاعری اور شخصیت پر قلم اٹھانے والوں کی سب سے بڑی زیادتی یہ ہے کہ وہ میراجی کی زندگی اور فکر کے ظاہر میں الجھ کر رہ جاتے ہیں باطن پرست میراجی پر اس سے بڑا ظلم ہو بھی کیا سکتا ہے۔“ میراجی کا ذہن ایک سائنس داں کا ذہن تھا وہ خاموش ذہن کے مالک تھے البتہ تو یہی ہے کہ میں نے شروع کے سطور میں یہ بات کہنے کی کوشش کی ہے کہ میراجی کی شخصیت اور شاعری کے باطن سے اگر مکالمہ قائم نہیں کریں گے تو میراجی ہماری دسترس سے کافی دور رہیں گے۔

میراجی کی عظمت اور بڑائی کا راز ان کے ادبی کارناموں میں پوشیدہ ہے۔ کمار پاشی نے بڑی عمدہ بات کہی ہے آپ بھی ان نکات پر غور فرمائیں جو اس اقتباس میں موجود ہیں:

”وہ لوگ جو میراجی کو پڑھے بغیر اسے جنسی شاعر کا علمبردار، منفی خیالات کا مبلغ اور ایک بے عمل شخص گردانتے ہیں انہیں چاہئے کہ وہ میراجی کی شاعری اور ان کے مختلف شاعروں پر لکھے ہوئے تحقیقی اور تنقیدی مضامین کے ساتھ مطالعہ کریں۔ مجھے یقین ہے کہ وہ بھی عمل کا پیغام دینے والے میراجی کی طرح اس حقیقت کو جان جائیں گے کہ ”جیون رن بھوی کے سامن ہے“ جہاں انسان کو مرتے دم تک ٹھہرے رہنا ہے۔“ ۳۶

ایک رائے میراجی کے متعلق یہ بھی ہے کہ انہوں نے شعوری طور پر اپنی زندگی کے تار و پود اور شخصیت کی بنیاد حقیقت کے بجائے تصور کے دھندلکے پر تعمیر کی جس کے نتیجے میں ان کی ذات ایک



یہ اسرار کردار میں منقلب دکھائی دیتی ہے۔ میراجی کی شاعری میں دلہن کا تصور بہت نمایاں ہے اس اہتمام کی طرف ہماری توجہ بہت کم ہوئی ہے۔

میراجی کے یہاں دلہن کے علاوہ بھی عورت کے دو روپ واضح ہیں۔ ماں اور طوائف کے روپ لیکن بنیادی کردار دلہن نظر آتی ہے ایک ایسی دلہن جسے پانے اور دیکھنے کی ان کے اندر شدید تمنا تھی۔ فتح محمد ملک نے اس سٹیٹ کے حوالے سے بڑی عمدہ رائے دی ہے:

”میراجی کے گیتوں اور نظموں میں دلہن، بہن، ماں اور بچوں کے لہجوں اور مکالموں کا آہنگ شنیدنی ہے تو ایک ابھرتی انجان کنواری دلہن کی تصویر دیدنی ہے یہ دلہن پری زاد نہیں ہے۔ متوسط طبقے کی ایک عام سی عورت ہے جو ہماری دیکھی بھالی ہے اور جس میں ہمیں شاعری اور رومان کی کوئی ادا نظر نہیں آتی۔ مگر میراجی کے یاں وہ بے حد دلکش کردار ہے۔ خوشیوں کے جھولے میں جھولنے کی تمناؤں کو سینے میں چھپائے یہ دلہن میراجی کی شاعری میں ہر جگہ موجود ہے۔ کہیں پس منظر میں تو کہیں پیش منظر کے طور پر۔“ ۷۷

میراجی نے اپنی نظموں میں اس دلہن کو سجایا اور سنوارا ہے اور اسے دیکھنے کے انتظار کی لذت کو محسوس کرنے کی کوشش بھی کی ہے۔ چند شعری اقتباس ملاحظہ کریں:

کیوں بہن! ہم نے سنا ہے کہ دلہن کی آنکھیں  
آنکھ بھر کر نہیں دیکھی جاتیں  
اور کہتی ہے بہن

میرے بھیا کو بڑا چاؤ ہے، کیوں پوچھتا ہے  
اب تو دو چار دن میں ہی وہ تیرے گھر ہوگی

’تفاوتِ راہ‘

جس کے اس پار جھلکتا نظر آتا ہے مجھے  
منظرِ انجان، اچھوتی سی دلہن کی صورت  
یاں تصور کو میں اب اپنے بنا کر دولہا  
اس پردے کے نہاں خانے میں لے جاؤں گا

میں قطعی دعویٰ کے ساتھ یہ بات نہیں کہہ سکتا کہ میراجی اپنے شعور کے نہاں خانے میں اس دہن کو لے جاتا ہے اور اس تصور کی بنیاد پر جلق لگاتا ہے ہاں میں اس نکتہ سے اتفاق کرتا ہوں کہ میراجی کو احساسِ گناہ تھا اور انہیں اس بات کا شدید احساس بھی تھا کہ اس طرح کا عمل بیکار جاتا ہے انہیں اس بات کا احتمال تھا کہ اس طرح کی حرکت سے ان کی نسل آگے نہیں بڑھ سکے گی۔ میراجی کو اپنے بے اولاد ہونے کا کافی دکھ تھا جو کہ ایک فطری بات ہے۔

وہ ایک بار آم اور شراب لے کر غالب کے مزار پر گئے اور کہنے لگے ”آم کھائیے اور آپ چاہیں تو شراب بھی حاضر ہے۔ انگور کی بیٹی، کچھ سمجھ نہیں آتا کہ انگور کے یاں بیٹی ہوئی لیکن میں اس نعمت سے محروم ہی رہا اور پھر میراجی اپنی بیٹی کے نہ ہونے پر بے طرح روئے دیر تک اسی غم میں روتے رہے۔ اس ضمن میں انہوں نے ایک شعر بھی کہا تھا جس کے راوی میراجی کے بھائی لطیفی ہیں۔ وہ شعر یوں ہے:

زباں سے کہہ نہیں سکتا کسی کا باپ ہوں میں  
کہ اپنی نسل کے فقرے کا نفل اشاپ ہوں میں  
میراجی کی زندگی کے بکھرے اوراق میں ایک ورق ان کی شادی کے واردات سے عبارت ہے۔ ان کی زندگی کا یہ دلچسپ پہلو کچھ یوں ہے کہ زندگی کے شروع کے دنوں میں میراجی کی والدہ چاہتی تھیں کہ میراجی کی شادی ہو جائے لیکن افسوسناک پہلو اس واقعہ کا یہ ہے کہ میراجی ہمیشہ اپنی والدہ کو ”نا“ کہہ دیتے ان کی زندگی کے دوسرے معاملات سے ان کی شادی کا معاملہ کم الجھا ہوا نہیں ہے اس مسئلہ کو ان کی مجموعی الجھی ہوئی نفسیات کے سیاق میں ہی دیکھنا چاہئے۔ اس میں دورائے نہیں کہ ان کے معاملات میں شادی سے ایک اعتدال پیدا ہو جاتا اور شاید میراجی کی زندگی کسی اور ڈگر پر نکل پڑتی۔ لیکن بات یہیں ختم نہیں ہو جاتی ان کے دوستوں نے بھی ان کی بعض باتوں اور ان کے رویوں کو افسانے کی شکل دے کر انہیں ان کی ہی زندگی میں ایک خاص نہج پر ان کی زندگی کو ڈال دیا۔ مزے کی بات یہ ہے کہ انہوں نے ایک موقع پر منظر ممتاز سے کہا تھا کہ یار میں لکھتو آؤں گا تو لطیف صاحب کی بیوہ بہن سے رجوع کروں گا لیکن افسوس کہ ایسا نہ ہو سکا اور

میراجی پھر اپنے جون میں واپس آ گئے۔ لطیف صاحب کی بیوہ بہن ایک موقع پر  
بہمنی میں تھیں اور میراجی بھی بہمنی میں تھے۔ مظہر ممتاز نے انہیں ان کی بات یاد  
دلاتے ہوئے کہا کہ لطیف صاحب کی بہن ان دنوں بہمنی میں ہی تشریف رکھتی ہیں  
تو میراجی نے مظہر ممتاز سے کیا کہا سنئے۔

”اب تو میرا خیال بدل چکا ہے میں شادی نہیں کروں گا۔ مدتوں بعد خیال نکالا  
ہے شادی کرنے سے، بات بگڑ جائے گی۔“ ۳۸

اس کا قومی امکان ہے کہ شادی کرنے سے عناصر میں اعتدال واقع ہو جاتا لیکن شاید اس  
میراجی سے ہم لوگ مل نہیں پاتے جس سے آج ہم مکالمے میں منہمک ہیں۔ میراجی کے مذہبی تصور  
کے حوالے سے کئی باتیں معروف ہیں۔ کچھ ان کے حق میں جاتی ہیں اور کچھ ان کے خلاف مگر سچائی  
کہیں اس کے بین بین ہے۔ میں نے مطالعے کے دوران کہیں پڑھا تھا کہ میراجی زندگی کے آخری  
عشرے میں جرمی جا کر قرآن کی امثال پر تحقیق کرنا چاہتے تھے کیونکہ کسی مذہبی عالم نے قرآن کے  
امثال پر کوئی باضابطہ تحقیقی کام نہیں کیا۔ ہمارے معاشرے میں ایک خیال عام ہے کہ جب تک  
امثال کی ماہیت اور وجہ تسمیہ کو نہ سمجھا جائے قرآن کو صحیح طریقے سے نہیں سمجھا جاسکتا ہے اور وہ  
ہمارے فہم کا درست سطح پر حصہ نہیں ہو سکتا۔ خود میراجی نے اس معاملے پر مظہر ممتاز سے گفتگو کی تھی  
اور اسے بتایا تھا کہ:

”یہ بات غلط ہے کہ میں نے اسلام کو ترک کیا ہے، میں ایک خدا کو اب بھی مانتا  
ہوں مگر میں نے حضرت عمر فاروق تک اسلام کو سمجھا ہے اسکے بعد اسلام کی اصل  
شکل نظر نہیں آتی مگر مجھے قرآن پڑھ کر اور سن کر اب بھی غش آ جاتا ہے..... جب  
میں ریڈیو اسٹیشن پر تھا تو اکثر قرآن سنا کرتا تھا۔“ ۳۹

تذکروں میں آتا ہے کہ میراجی نے اسلامی علوم باقاعدہ تو حاصل نہیں کیا لیکن اسلامی تاریخ  
پر ان کی نظر بڑی گہری تھی۔ صوفیانہ ذہن وہ ضرور رکھتے تھے لیکن سکے بند معنوں میں ہم انہیں صوفی نہیں  
کہہ سکتے ہیں۔ میں نے اوپر کے سطور میں کہیں لکھا ہے کہ انہیں ملاستی صوفیوں کی صف میں ضرور رکھا  
جاسکتا ہے۔ کسی نے کہا کہ میراجی مسلمان تھے جب کہ یہ نیک کام ہمارے مذہبی پیشوا انجام دیتے ہیں  
کہ کون مسلمان ہے اور کون مسلمان نہیں۔

لیکن پہلی بار میں نے دیکھا کہ اب ادیب، شاعر بھی مسلمان ہونے یا نہ ہونے کی سند بانٹتے پھر رہے ہیں۔ ہاں اتنا تو کہا جاسکتا ہے کہ میراجی کا تعلق کلچرل مسلم سے ہے۔ جو صوفیانہ روایت کا ایک تسلسل ہے یا کڑی کہہ سکتے ہیں۔ یہ صوفیانہ رواداری میراجی کی سوچ کا کہیں نہ کہیں ایک حصہ تھی۔ جیسا کہ میں نے کہا کہ وہ روایتی معنوں میں صوفی نہیں تھے مگر ان کی پوری زندگی صوفیانہ تفکرات کے زیر سایہ اپنا سفر تمام کرتی رہی اور قناعت، صبر اور توکل کی گہری چھاپ بھی دکھائی دیتی ہے۔ میراجی کے مذہبی عقیدہ کے سلسلے میں کرشن چندر کا بالکل الگ بیان ہے۔

”میراجی مسلمان ہیں اور پتے مسلمان ہیں۔ ان کا ہندو نام ایک دھوکہ ہے۔ صبح سویرے وہ جے جے دتی کا جوراگ الاپتے ہیں وہ بھی محض فریب ہے۔ دراصل وہ مسلمان ہیں۔“ ۵۰

یہ سب باتیں میراجی کو صحیح خطوط پر نہ سمجھنے کا نتیجہ ہے۔ کسی کے شخصی پسند اور ناپسند کو کبھی بھی اس شخص کی ذات اور اس کے کارناموں کے تعین قدر میں کوئی پیمانہ نہیں سمجھنا چاہیے۔ یہ سب مسائل اس لئے پیدا ہوتے ہیں کہ ہم نے ان کے ظاہر سے قرابت تو ضرور پیدا کی لیکن باطن سے چشم پوشی پر مصر رہے۔ عقیلہ شاہین نے اس سلسلے میں جورائے دی ہے اسے بھی دیکھتے چلیں۔

”میراجی کی شاعری اور شخصیت پر قلم اٹھانے والوں کی سب سے بڑی زیادتی یہ ہے کہ وہ میراجی کی زندگی اور فکر کے ظاہر میں الجھ کر رہ جاتے ہیں۔ باطن پرست میراجی پر اس سے بڑا ظلم ہو بھی کیا سکتا ہے؟

یہ درست ہے کہ میراجی نے خارجی ماحول کے ہنگاموں کو مرکز فکر بنانے کے بجائے اپنی ذات کے اندرونی ہنگاموں پر توجہ مرکوز کی مگر یہ غلط ہے کہ ہم میراجی کی شاعری اور شخصیت پر بات کرتے ہوئے میراجی کی ذات کو شاء اللہ ڈار کی ذاتیات تک اور ان کی ذات کو مبینہ جنسی سکھریوں تک محدود کر دیں۔ میراجی کے ہاں اپنے آپ کو ڈھونڈنے کا یہ عمل ایک فرد کی تفتیش ذات ہی نہیں بلکہ ایک فرد کی قومی، تہذیبی شخصیت کی بازیافت کا عمل بھی ہے۔ ..... اس پرستم یہ ہوا کہ اسی عہد میں سائنس، فلسفہ اور نفسیات ڈارون، ہیگل، مارکس اور فرائڈ کے انکشافات نے مابعد الطبیعیاتی اقدار کو دور یا برد کر کے ان کے اشرف المخلوقات ہونے کا بھرم



بھی توڑ دیا۔“ ۱۵

میراجی کے سیاسی اور سماجی شعور سے واقف ہونے کے لئے ’محمد حسن کا یہ اقتباس اور میراجی نے اپنی بہن کے نام جو خط تحریر کیا ہے‘ کا مطالعہ از بس ضروری ہے کیونکہ میراجی کے سیاسی تہذیبی اور عصری مسائل کی نیرنگیوں کے مختلف زاویوں سے آگاہی کے بغیر ہم میراجی کے فکری تصورات سے ہم رشتگی قائم نہیں کر سکتے اور ایسا نہ کرنے کے نتیجے میں میراجی ہمارے لئے ایک لاینحل مسئلہ بنے رہیں گے اور انہیں ہم کلچر نہیں کر پائیں گے۔ آئیے پہلے محمد حسن کا اقتباس دیکھیں:

”عالمگیر طور پر ایک ایسے انسان کا جنم ہوا جو اپنے سے ضرورت سے زیادہ آگاہی رکھتا تھا اور اس کے پاس آگاہی کی ساری تلخ کلامی تھی۔ فکر کی ساری کڑواہٹ تھی۔ خیالات کے وہ سارے سلسلے تھے جو کہیں ختم نہیں ہوتے تھے ہاں اس کے پاس زندہ رہنے کے وہ حوصلے اور جذباتیت نہ تھی جو اس کے پیش رو رکھتے تھے۔ اس لئے یورپ میں ایک خاص قسم کی ذہنی شاعری کا رواج عام ہو گیا۔ ہمارے نئے شاعر جذباتی آہنگ اور داخلی خلوص سے کم آشنا تھے اور فکر کی کلیت اور خیالات کی آوارگی کا شکار تھے۔“

محمد حسن نے کمال ہوشیاری سے ترقی پسندانہ سوچ جس کا سلسلہ اشتراکیت سے جڑ جاتا ہے۔ اس کی عزیز قدروں کی طرف بڑا سرشار طریقے سے توجہ کو صرف مبذول نہیں کرایا بلکہ اس دور کے ادیبوں کی انہوں نے بڑی چالاکی سے سراہنا کی اور میراجی جیسے شاعر و ادیب کو جذباتی آہنگ اور خلوص سے عاری نسل قرار دے ڈالا۔ ان کے خیالات کو پریشان خیالی سے تعبیر کیا اور انہیں ان کی فکر میں کلیت بھی نظر آگئی اور یورپ کے ادب کی طرف اشارے کا مقصد انحطاط پذیر شاعری کی طرف اشارہ ہے مثلاً بودلیئر اور ملارے زمین بویا پھر رگے کی طرف اس پس منظر میں میراجی کے اس خط کو دیکھیں جو انہوں نے اپنی بہن کو تحریر کیا تھا۔

”میں تو بچپن ہی سے اس جنگ میں شامل ہو گیا تھا جو دنیا کی تمام جنگوں سے کہیں مختلف ہوتی ہے۔ دنیا کی عام جنگیں لالچ اور نفع کے لئے ہوتی ہے مجھے لالچ اور نفع سے کبھی نہ سروکار رہا ہے اور نہ رہے گا۔ میری جنگ خدمت کی جنگ ہے۔“

’بہن کے نام ایک خط‘

لیکن میراجی کا المیہ یہ ہے کہ ان کے نقاد نے اپنی تنقیدی ذمہ داری بس اس قدر نبھائی کہ انہوں نے میراجی کے شعری سفر کے متور نشانات کی پہچان کرنے کے بجائے وہ میراجی کو مر یضاتہ داخلیت پرستی اور جنسی تلمذ پرستی کے رجحانات کا ترجمان گردانا، حالانکہ میراجی نے جہاں لارنس، بودلیئر اور فرائڈ سے متاثر ہونے کا اقرار کیا ہے۔ وہاں انہوں نے اپنے قارئین کو یہ بھی یاد کرادیا ہے کہ:

”موجودہ صدی کی بین الاقوامی کشمکش (سیاسی، سماجی اور اقتصادی) نے جو انتشار

نوجوانوں میں پیدا کی ہے وہ بالخصوص میرا سرکز نظر رہا ہے۔“

میرا خیال ہے کہ میراجی کے ذہن کی بناوٹ اس کی ساخت اور اس کی تشکیل میں شامل عناصر ترکیبی سے بھی واقف ہونا ضروری ہے تاکہ میراجی کے ذہنی محرکات اور عوامل کی تھوڑی بہت آگاہی ہو سکے۔ دراصل موجودہ صدی کی بین الاقوامی صورتحال، تصادم، کشمکش اور اضطرابی حالات، جنگ عظیم اور نازی تحریک کی صورت میں ایک مہیب منظر نامہ اور تاریک مستقبل کے بارے میں پیش گوئی کی جا چکی تھی دوسری بات یہ کہ برصغیر کی سیاسی اور تہذیبی فضا میں تحریک خلافت کا کمزور پڑنا اور کانگریس کے ہندو نوازی پر اصرار سے مسلمانوں کی ابدی غلامی کے آثار نمایاں ہونے لگے۔ یوں تو برصغیر آزادی کے دہانے پر تھا لیکن اس آزاد فضا میں مسلمانوں کے لئے مستقبل کی کوئی خاص بشارت ملنے والی نہیں تھی۔ اس طرح کی صورتحال کے تناظر میں میراجی کو اپنے آرہیہ ہونے کا شدید احساس جاگا۔ اقبال کو بھی آرہیہ ہونے کا احساس ہوا تھا۔ میراجی کی طرح اقبال بھی اصل کے خاص سوماتی تھے۔ ان کے آباء بھی لاتی مناتی تھے اس میں کسی کو کیا شک ہو سکتا ہے۔ اگر انہوں نے اقبال کے بارے میں ٹھیک سے معلومات حاصل کی ہوتی۔ کیونکہ اکثر ہمارے قاری اقبال کی شعریات اور ان کے تصورات سے آگاہ ہونے کے بجائے ان کی پرستش پر زیادہ آمادہ دکھائی دیتے ہیں۔ اس لئے اقبال کی بحیثیت شاعر آج تک سلیقے سے بازیافت نہ ہو سکی۔ اقبال نے جب تہذیبی حقیقت کی بازیافت کے لئے عجی اور آریائی روایات کو کھنکھلاتو ان کی نظر میں ہیگل کا صدف گہر سے خالی نظر آیا تو انجام خرد بے حضوری ہے اس میں درائے نہیں کہ اقبال کی مضطرب شخصیت نے مسلمانوں کی سیاسی تمدنی اور تہذیبی شخصیت کی باز آفرینی کیلئے ایک غیر معمولی اور فقید المثال جدوجہد کا مظاہرہ کیا تھا۔ اقبال کا اس بات پر ایمان تھا کہ مسلمانوں کے یہاں تہذیبوں میں ایک وحدت ہے اور مسلمان اپنے

طرز فکر اور اپنے مذہب کے باعث اپنی ایک الگ پہچان رکھتے ہیں جو نہ تو مشرق بعید سے اس کی کوئی قرابت ہے اور نہ ہی مغربی دنیا سے اس کا علاقہ۔ اقبال کے برعکس میراجی کے 'مشرق و مغرب کے نغمے' کی نفا اس حقیقت کا بین ثبوت ہے کہ میراجی نے بھی تہذیبی شخصیت کی بازیافت کے لئے تہذیبی منطقوں کا سفر اختیار کیا اور جس خطے میں بھی انہیں یہ لگا کہ اپنی ہی طرح کوئی داماندہ شوق ہے تو اس سے تہذیبی رشتے استوار کر لئے لیکن میراجی کی تفتیش ذات کے اس سفر میں ان کی ملاقات میر سے ہوئی۔

میر ملے تھے میراجی سے باتوں سے ہم جان گئے

فیض کا چشمہ جاری ہے حفظ ان کا دیوان کریں

میراجی کی شخصیت کی تعمیر و تشکیل میں اور ان کی شعریات کے تار و پود کے عناصر ترکیبی میں جن جن حقائق کی شمولیت ان کے ذہن اور فکر کے ارتقائی مراحل میں ہوئی اس میں اس کے یہاں تہذیبی اور زمینی پس منظر کا بڑا ہاتھ ہے۔ اس صداقت سے تو کوئی بھی انکار نہیں کر سکتا کہ ہماری شاعری پر بھی روایت کے اثرات نے ایک طویل مدت تک اردو نظم کو ارضیت سے قریب نہیں ہونے دیا۔ میراجی میرے خیال میں واحد ایسے شاعر ہیں جن کی نظموں میں دھرتی کی بو باس اور اس کی خوشبو رچی بسی محسوس ہوتی ہے۔ مذکورہ نکات کا مستحکم ثبوت 'میراجی نے ہندوستان کے ارضی مظاہر کو اپنی نظموں میں برت کے دیا ہے۔ تلمیحات و استعارات کے التزام و اہتمام میں بھی مقامی اثرات ہی کو ترجیح دی ہے اور اس طرح ان کی شاعری کے منظر نامے پر غالب اثرات ارضیت سے وابستگی کے مظاہر ہیں۔ دزیر آغا کا ایک نکتہ کی واضح کافی کے متعلق ان کا اقتباس نقل کرنا چاہوں گا کیونکہ انہوں نے میراجی کی اپنی دھرتی اور اپنی تہذیب کے مظاہر سے اٹوٹ وابستگی اور دشنوبھگتی تحریک سے اس کے ڈانڈے کو ملتے دیکھتے ہیں۔

”دشنوبھگتی تحریک سے میراجی کا تعلق خاطر بھی دراصل اپنی تہذیب کے ماضی کی طرف اس کی مراجعت کو ہی ظاہر کرتی ہے پھر وہ خود دشنوبھگتی تحریک میں تقسیم زرخیزی، بت پرستی چمٹنے اور لپٹنے کے جو اوصاف موجود تھے۔ میراجی کے یہاں بھی ابھرتے چلے آتے ہیں..... مثلاً کرشن اور رادھا کے سامنے معاشقے نے اس پر گہرے اثرات مرتب کئے ہیں اور ہندو مندروں میں مٹھن کی روایت کالی اور شیو



لنگ کی پوجا کے رجحان اور جنگل کے معاشرے نے اس کی نظم کے جنسی پہلوؤں کو ایک صورت عطا کی ہے۔۔۔ جنگل کے معاشرے کے اثرات تو میراجی کے یہاں بہت ہی ہیں ”میراجی کی نظموں میں جنگل کی یہ فضا ساری متنوع کیفیات کے ساتھ بڑے بھرپور انداز میں نمایاں ہوئی ہیں بلکہ یہ کہنا شاید زیادہ موزوں ہوگا کہ جنگل کی طرف میراجی کی مراجعت دراصل قدیم ہندوستان کی فضا کی طرف مراجعت ہے۔ اس لئے میراجی کے یہاں بار بار تاریکی میں سمٹنے کا رجحان ملتا ہے۔ جو نہ صرف جنگل کی تاریکی میں ضم ہونے کا رجحان ہے بلکہ جو ماضی کی تاریکی میں کھوجانے کی آواز پر بھی دلالت کرتا ہے۔ میراجی کی نظموں میں جنگل کی یہ فضا اپنی تمام متنوع کیفیات کے ساتھ اس طور پر قائم ہے کہ اس کے ثبوت میں میراجی کے قریب قریب ہر نظم کو پیش کیا جاسکتا ہے۔“ ۵۲

اس طویل اقتباس کے پیش کرنے کا مقصد بالکل واضح ہے کہ وزیر آغا نے نہ صرف میراجی کے ماضی اور پرانی تہذیب کے ساتھ ساتھ ارضیت سے وابستگی کے محرکات کی نقاب کشائی کی ہے اور جنگل کے استعارہ کے استعمال کے حوالہ سے جو طرفیں انہوں نے کھولی ہیں وہ وزیر آغا جیسے معتبر نقاد سے ہی ممکن تھا اور اس لئے ممکن ہو سکا کہ انہوں نے میراجی کے باطن کے شعری اور تخلیقی وجود سے ڈسکورس قائم کیا ہے۔ سماعی حوالوں سے نہ ان کی شخصیت کو سمجھنے کی کوشش کی ہے اور نہ ذہنی یا خارجی حوالوں سے ان کے متعلق کوئی غیر ذمہ دارانہ بات کی ہے۔ یوں بھی میراجی وزیر آغا کا محبوب موضوع رہا ہے۔ کم از کم چار سے پانچ مضامین میراجی کی شخصیت اور شاعری کے افہام و تفہیم کے حوالے سے مل جاتے ہیں۔ ایک اور اہم نکتہ کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرانا چاہوں گا کہ وزیر آغا کا موقف دوسرے ناقدوں کے برعکس میراسین کے سلسلے میں جدا اور منفرد تھا۔ ان کے کہنے کے مطابق میراجی کی شاعری کا جو فکری پس منظر ہے وہ پہلے سے میراجی کے یہاں موجود تھا۔ اسے میراسین کی قربت کا نتیجہ قرار نہیں دے سکتے ہاں اتنا کہا جاسکتا ہے کہ اس پورے تفاعل میں میراسین کی حیثیت ایک 'Catalyst' کی ضرور رہی ہے۔ وزیر آغا نے اس دلچسپ پہلو کی بھی عقدہ کشائی کی ہے کہ جب تک قاری آزاد نظم اور نئے تجربوں کے مختلف ابعاد کو پڑھنے اور سمجھنے کی تربیت، لفظوں کی نئی معنویت، اس کے تلازماتی نظام اور علامتی پس منظر سے شناسائی حاصل نہیں کر لیتا اس کے لئے میراجی کی



نظموں میں جوابہام کے پردے کہیں کہیں پڑے دکھائی دیئے اس کی گرہ کشائی اور اس کے شعری متن کی تفہیم، ٹیڑھی کھیر ثابت ہو سکتی ہے۔

وزیر آغا کا ایک کمال یہ بھی ہے کہ انہوں نے نظم کی دو سطحوں مقرر کی ہیں۔ ایک کا سفر داخلیت کی طرف دکھایا اور دوسری جہت باطن کی طرف موڑ دیا اور ان دو سطحوں کے منطقی نتائج سے جو ڈسکورس قائم کیا ہے اس کا ایک اقتباس ملاحظہ کریں:

”باہر کی طرف بڑھنے میں امید، رجائیت، تحرک اور گونج کی صفات پیدا ہوتی ہیں۔ جس کے اندر کی طرف آنے میں مدافعتی انداز، باس، کسک، خوف، دبے پاؤں چلنے کا انداز اور لہجے کی لطافت اور لوچ جنم لیتا ہے۔۔۔۔۔۔ اندر کو آنے والی ذات اور نسل، جبلت اور ثقافتی بنیادوں سے منسلک ہو کر گویا انسان کے ماضی کی طرف لوٹتا ہے۔“ ۵۳

میراجی کی شاعری میں صرف لاشعور کے تماشے ہی نہیں ہیں بلکہ ان کی شاعری کا مابعد الطبیعات ہی الگ ہے۔ دوسری بات ان کی ذات کا آشوب اپنے عہد کے آشوب سے ہم آمیز ہے۔ یہ بات زیادہ تر ناقدوں نے لکھا ہے اور اس پہلو پر اصرار بھی کیا ہے کہ میراجی کی شاعری میں داخلیت کچھ سوا ہے لیکن چند دوسرے ناقدوں نے اس کے برخلاف یہ کہا ہے کہ ان کی شاعری میں داخلیت پسندی کا گزر رہی نہیں ہو سکا۔ ان ناقدوں کا ماننا ہے کہ جو لوگ میراجی کی شاعری کی تہہ تک لاکھ کوششوں کے بھی نہیں پہنچ سکے یا ان کی نظموں کی زیریں ساخت میں بہتے ٹٹھے دھاروں کو مس نہیں کر پائے ان لوگوں ہی نے ان کی شاعری کو مریضانہ ذہنیت کی پیداوار قرار دیا ہے۔ جب کہ سچائی یہ ہے کہ میراجی کے یہاں داخلیت اور خارجیت کا ایک خوشگوار توازن اور انضمام کی روشن تصویر سامنے آتی ہے۔ انہوں نے اردو شاعری کے کیوس کو نئے موضوعات کی شمولیت سے نہ صرف وسیع کیا بلکہ جدید اردو نظم کو استقامت کے علی الرغم استحکام بھی بخشا ہے۔ نئے تجربوں سے بھی روشناس کرایا۔ لیکن چند اکابرین نے ان کی ہیئت کدائی کے پیش نظر چند بیکار قسم کی رائے کی ڈھیر لگا دیا تاکہ ان کی شاعری کے یہ خدو خال ہمیشہ رو پوش رہیں اور ان کے قاری ان کی شاعری کے روشن منطقوں سے محروم رہیں۔ اس حوالے سے وارث علوی صاحب کی یہ رائے صائب ہے:

”میراجی کو ہمارے یہاں سب سے زیادہ داخلیت زدہ شاعر مانا جاتا ہے۔ لیکن

میراجی کی پوری شاعری سمندر، پہاڑ، نیلا گہرا آسمان، بل کھاتی ندیوں، تالابوں، جنگلوں، چاند سورج اور ستاروں، ماتھے کی بندی، کاجل کی لکیر، پھولوں کی بیج، سرسراتے جلوں اور بدن کے لہو کی آگ کی شاعری ہے۔ جو شاعر من کا بھید اور اپنی بات کہنے کے لئے پوری کائنات اور مظاہر فطرت اور اساطیر کی دنیا پر اپنے تخیل کا جال پھینکتا ہوا وہ بھلا دماغی شاعر کیسے ہو سکتا ہے۔“ ۵۴

مذکورہ اقتباسات میں مختلف ناقدوں کی مختلف رائے سے آپ رو برو ہوئے ہوں گے، کہا جاتا ہے کہ کوئی بھی فن پارہ ہو اس کا تعین قدر انفرادی سطح پر بھی ممکن ہے اور اجتماعی سطح پر بھی؛ مشابہت اور مغایرت کے پہلو دو متوازی دھاروں کی طرح ساتھ ساتھ چلتے ہیں لیکن دھاروں میں چند دھاریں مشترک قدر سے بھی تعبیر کئے جاتے ہیں۔ ان رایوں میں اتفاق اور اختلاف کی راہیں نکلتی ہیں اور یہ بڑی عمدہ بات ہے ان تمام نکتہ ہائے نظر کا خیر مقدم کرنا چاہئے۔ وارث علوی نے اسی مضمون میں آگے جا کر ایک عمدہ نکتہ کی طرف ہمیں رجوع کیا ہے۔ جی چاہتا ہے کہ اس خیال میں آپ کو بھی شریک کروں۔ اس بات کا خیال رہے کہ یہ اقتباس وارث علوی کے ہیں جو اپنے الوکھے اسلوب اور منفرد بیانیہ کے لئے کافی مشہور ہیں آپ ان کے اسلوب کی ناہمواری پر نہ جائیں ان کے تجزیہ سے ہی صرف سروکار رکھیں۔

”شاعر اعصاب زدہ، خلجانی اور خفقاتی ہو سکتا ہے۔ لیکن شاعری اعصاب زدہ نہیں ہوتی۔ شاعری جذبے کے بے محابا اظہار کا نام نہیں بلکہ تادیب تہذیب اور نظم و ضبط کا نام ہے۔ میراجی کی شاعری کا آہنگ کتنا خوش گوار اور مدھر ہے۔ مصرع نرم و نازک لہروں کی طرح بہتے جاتے ہیں۔ آواز کبھی بلند نہیں ہوتی۔ جذبہ کبھی بے قابو نہیں ہوتا۔ احساس کبھی تند و تلخ نہیں بنتا۔ اردو شاعری کو میراجی کا سب سے بڑا عطیہ دہلی ہوئی زبان، صاف و شفاف اسلوب اور شیتل جل کے بہاؤ کا کوئل آہنگ ہے۔ میراجی کا مقابلہ ان شاعروں سے کیجئے جو دیسے تو صحت مند ہیں لیکن شاعری میں ہسٹریکل عورتوں کی طرح چیختے چنگھاڑتے ہیں تو آپ کو آرٹ کے ڈسپلن کے معنی سمجھ میں آجائیں گے۔“ ۵۵

مجھے وارث علوی کے طرز اظہار پر حیرت ہوتی ہے کیونکہ ان کے اسلوب کی ناہمواری پر اکثر

باتیں ہوتی ہیں لیکن انہوں نے اس مضمون میں حزم و احتیاط اور ڈسپلن کا بہترین ثبوت فراہم کیا ہے۔ ان کی مفکرانہ سنجیدگی اور علمی انہماک کا تو پہلے بھی قائل رہا ہوں لیکن مجھے تھوڑی بہت شکایت ان کے اسلوب کے Loud ہونے کی وجہ سے تھی لیکن جن مضامین میں انہوں نے محتاط طریق سے لکھنے کی سعی کی ہے ان میں وہ بے حد کامیاب ہوئے ہیں۔ وارث علوی صاحب کا یہ کہنا کہ جو لوگ شور شرابہ سے ادب میں کام لیتے ہیں انہیں انضباط یا آرٹ کے ڈسپلن کے حسن کا کیا پتہ میراجی کے ہاں ان اوصاف کی موجودگی کا بہت عمدہ بیان کیا ہے اور میراجی کے شعری امتیازات کو قائم کرنے کی کامیاب کوشش بھی کی ہے۔

شمس الرحمن فاروقی اپنے مضمون 'میراجی سو برس کی عمر میں' کے عنوان سے جو تحریر کیا ہے اس میں کئی باتوں کی طرف میراجی کے حوالے سے اشارے ملتے ہیں۔ اختر الایمان جوان کے معاصر ہی نہیں بلکہ میراجی کے بہت قریبی تھے۔ ان کا ایک اقتباس نقل کر کے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ اختر الایمان کو کافی صدمہ تھا کہ میراجی کی شخصیت کے ساتھ زمانہ نے انصاف نہیں کیا اور نہ ہی ان کی شاعری کو صحیح خطوط پر تفہیم کی کوشش کی گئی۔

اختر الایمان نے 'سہ آئینہ' کے عنوان سے میراجی کے کلام کا ایک مجموعہ مرتب کیا تھا۔ جوان کے پاس محفوظ تھیں اور کسی گزشتہ مجموعے میں شامل نہیں تھی۔ اختر الایمان کتاب کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں:

"ابھی تک میراجی پر جو بھی لکھا گیا ہے وہ زیادہ تر رکی ہے اور تحریر کا رنگ افسانوی ہے انہیں ایک دھندلکے اور رومان کی چادر میں لپیٹ دینے کی کوشش کی گئی، لمبی لمبی کناری مونچھیں، شانوں تک پڑی ہوئی زلفیں کبھی کوٹ کے اوپر کوٹ، پتلون کے اوپر پتلون، بغل میں کاغذوں کا پلندہ، منہ میں پان ہاتھ میں چھوٹے بڑے تین گولے۔ کچھ نے ان کی شراب نوشی پر بہت زور دیا ہے۔ کچھ نے دنوں تک مہینوں نہ نہانے پر مگر یہ تو میراجی نہیں ان کی ہیئت کذائی ہے ان کا بہرہ دہ ہے۔" اردو کے معتبر نقاد شمس الرحمن فاروقی کے یہ ارشادات بھی دیکھتے چلیں۔

"حقیقت تو یہ ہے کہ اقبال کے فوراً بعد شعراء کی جو غیر معمولی نسل ہمارے افق پر نمایاں ہوئی اس کے پانچ سربراہ آوردہ ناموں میں میراجی سرفہرست ہیں۔" میں یہ



بات کئی بار کہہ چکا ہوں اور لکھ چکا ہوں، اور آج بھر کہتا ہوں کہ اقبال کے فوراً بعد آنے والے پانچ بڑے شعراء کی ترتیب میں میراجی سب سے اوپر ہیں۔ پھر راشد، ان کے بعد اختر الایمان، پھر مجید امجد اور سب سے بعد میں فیض ہیں۔ میں یہ بات دو وجہوں سے کہتا ہوں، ایک معمولی وجہ تو یہ ہے کہ میراجی نے اپنے بعد کے شعرا نقادوں اور افسانہ نگاروں پر جو اثر ڈالا وہ ان کے ساتھیوں کے اثر سے زیادہ وسیع اور پائیدار تھا۔ میراجی کے بغیر جدید ادب کو قائم اور مستحکم ہونے میں بہت دیر لگتی۔“

فیض صاحب کی عظمت و مقبولیت کا کلمہ سب پڑھتے ہیں لیکن جو لوگ شعر کو متن اور علوئے ذہن کا اظہار سمجھتے ہیں اور شاعر کی بڑائی اس بات میں دیکھتے ہیں کہ اس کے موضوعات اور تجربات کی وسعت کتنی ہے اور اس نے شعر کی ہیئت کے نئے امکانات کو کہاں تک دریافت اور وسیع کیا۔ وہ بخوبی جانتے ہیں کہ میراجی کا کارنامہ ہمارے عہد میں بے مثال ہے اور یہ دوسری وجہ ہے جس کی بناء پر میراجی کو اس زمانے کے بڑے شعرا میں سرفہرست رکھتا ہوں۔ پھر میراجی کے کام کی وسعت اور تنوع ملاحظہ کریں۔ کوئی میدان ان کے لئے تنگ نہ تھا اور ہر میدان میں انہوں نے دیر پا نقش چھوڑے۔ میراجی نے نظم، غزل، گیت، تنقید، نظم کا تجزیہ، ادبی رسالے کی ادارت، ترجمہ، کالم نگاری، مزاحیہ شاعری، بچوں کے ادب، سیاسی معاملات پر اظہار خیال، ہر میدان میں اپنے جو ہر دکھائے اور ہر جگہ اپنی تخلیقی صلاحیتوں کو منوایا۔ ریڈیو کے لئے لکھنے میں میراجی کو جو درک کسی تربیت یا مشق کے بغیر حاصل تھا وہ اوروں کو مدت دراز کے بعد بھی نصیب نہیں ہوتا اور ریڈیو میں ان کا زمانہ وہ زمانہ تھا جب آل انڈیا ریڈیو اپنی نشریات پر بی بی سی جیسا اہتمام کرتا تھا۔“ ۵۶

اختر الایمان کا یہ بیان بھی دیکھئے:

”حد درجہ زیرک، بیدار مغز، ادب کے ایقان اور گیان کا مالک اردو شاعری اور ادب کے سیاق و سباق سے واقف تھے۔ وہ شخص ہے جو اردو زبان کی شاعری اور



تنقید کو نئی جہتیں دینا چاہتا ہے۔ اسے نئی زمین پر استوار کرنا چاہتا ہے۔“ ۵۷

یہ بات صحیح ہے کہ اگر میراجی کو بمبئی قبول کر لیا ہوتا تو میراجی کے آخری ایام اتنی تکلیف دہ اور صدمہ زدہ نہیں ہوتے۔ گیتا ٹیل کو اختر الایمان نے ایک انٹرویو میں بتایا کہ میراجی کو بمبئی نے مارا:

”جوں ہی ہماری گفتگو میراجی کی موت کے قریب پہنچی تو اختر الایمان کی آواز میں کپکپاہٹ آگئی تھی اور بھونمیں دکھ اور غصے کی وجہ سے تن گئی تھیں۔ اس کی موت کا ذمہ دار بمبئی ہے۔ وہ یہاں پر برادری سے باہر اور جلا وطن (ostracised) کر دیا۔ اس سے یہاں بہت برا سلوک کیا گیا اس بات پر مجھے غصہ آتا ہے کہ اسے ہر ایک نے چھوڑ دیا تھا۔“ ۵۸

ہم اردو والے خود کو اور اپنے ارادت مندوں کو صاحبانِ بصیرت سے تعبیر کرتے ہیں مجھے تو ان باتوں سے شرم آتی ہے کہ آیا ہم صحیح معنوں میں انسان بھی ہیں؟ کیا ہم شرفِ انسانیت سے مالا مال ہیں؟ کیا ہم شہریت کے تقاضوں کا علم اور شعور رکھتے ہیں؟ کیا ہم تزکیہ نفس کے مضمرات سے آگاہ ہیں؟ مصنف ہونا تو دور کی بات ہے۔ ایک واقعہ اس تناظر میں بیان کرنا چاہوں گا۔ ادبی اخلاقی اور نظری مغایرت کے بہت سے قصبے اور داستانیں ہمارے یہاں معروف ہیں لیکن نظریاتی اختلاف کی بنیاد پر ہم انسان کی ذات سے اختلاف کر بیٹھیں یہ کون سی دانشوری ہے مجھے نہیں معلوم جب میراجی کا انتقال ہوا تو اس وقت کے بمبئی میں نام نہاد دانشوروں کی ایک خاصی تعداد موجود تھی لیکن کاغذ ہادیئے کے لئے یہ مشکل تمام چار لوگ دستیاب ہو سکے۔

میں جذبات سے مغلوب ہو کر یہ باتیں نہیں لکھ رہا ہوں کیونکہ اس طرح کے دکھت واقعات کی کئی مثالیں موجود ہیں۔ اس حقیقت سے زیادہ تر لوگ واقف ہیں کہ آخری دنوں میں میراجی کے لئے منٹو، اختر الایمان اور ایک دو لوگ میراجی کی دل دہی کے لئے بچ گئے تھے کچھ عرصے تک منٹو نے ان کے ذوق و شوق کی کفالت کی لیکن جھک ہار کر انہوں نے بھی گلو خلاصی کر لی۔ جس کا اعتراف انہوں نے میراجی کے خاکے میں کیا ہے۔ جب کہ اختر الایمان اور ان کی نئی بیہتابیوی سلطانہ آخر آخر تک میراجی کی دیکھ بھال کرتے رہے یہاں تک کہ ان کی غلطیوں کو صاف کرنے میں انہوں نے کبھی عار نہیں محسوس کیا۔ اختر الایمان نے مجھے نجی گفتگو میں پوری تفصیلات بتائی تھیں۔ اختر الایمان میراجی کو بمبئی میں مستقل کرنے کے لئے ان کے فکری تصورات اور جدید میلانات کا لحاظ رکھتے ہوئے ۱۹۴۸ء

میں ”خیال“ نام کا ایک ماہنامہ نکالا جس کی مشاورتی کمیٹی میں ڈاکٹر انصاری اور مددگاروں بھی شامل تھے۔ اختر الایمان نیک نیتی سے میراجی کو قدر کی نگاہ سے دیکھتے تھے اس لئے انہوں نے خیال کا اجرا کرنا چاہا کہ میراجی کی ذہنی مصروفیت بھی رہے اور جدید شعر و ادب کے گیسو سنوارنے کا کام بھی انجام دے سکیں۔ لیکن کسے خبر تھی کہ یہ شمارہ میراجی کے لئے طمانیت قلب کی بجائے ایک نوع کی بے گانگی، تحقیر اور بے اعتنائی کا اندوہناک تجربہ ثابت ہوگا۔ اس اختلاف کی اساسی وجہ جیسا کہ میں نے اوپر کے سطور میں بتایا، صرف نظریاتی ہے بشری نہیں۔ اختر الایمان ایک جگہ رقمطراز ہیں:

”وہ پرچہ غالباً ترقی پسند حلقے کو خطرے کی گھنٹی محسوس ہوا۔ حیدرآباد کانفرنس میں ترقی پسند میراجی کو رجعت پسند کے خطاب سے نواز چکے تھے اور ان کے ساتھ ہر ادبی تعاون سے بچتے تھے۔ خیال کو مشکل سے چھ (قوم نظر کے نام خط میں ان کی تعداد سات بتائی گئی ہے) (وقت) پرچے نکلے ہوں گے کہ انہوں نے اس کے خلاف محاذ بنالیا۔“ ایضاً

یہاں تک ہی ان کی حماقت کا اظہار نہیں ہوا بلکہ اختر الایمان کو ترقی پسندوں کی ایک مجلس میں علی سردار جعفری کی موجودگی میں طلب کیا گیا اور ان سے ایک مجرم کی طرح سوال کیا گیا کہ انہوں نے میراجی کو خیال کا ایڈیٹر کیوں بنایا؟ اگرچہ اختر الایمان نے انہیں یہ کہہ کر چپ کرادیا کہ وہ اس پرچے کے مالک ہیں وہ جس کو چاہیں گے ایڈیٹر منتخب کر سکتے ہیں۔ وہ کون ہوتے ہیں اس طرح کے بیہودہ سوال کرنے والے۔ ترقی پسندوں نے یہاں تک ہی اپنی نظریاتی شدت پسندی کا ثبوت نہیں دیا بلکہ حیدرآباد کی کانفرنس ۱۹۳۵ء میں ترقی پسندوں نے میراجی، منٹو اور عصمت کے بائیکاٹ کی تجویز بھی پیش کی۔ اس تجویز کو اس وقت تک تو منظور نہیں دی گئی لیکن بعد میں ۱۹۳۹ء میں جہاں ۱۹۳۶ء کے منشور پر نظریاتی کی گئی اور اس کے ساتھ اس تجویز کو بھی منظور کر لیا گیا۔ صاف صاف لفظوں میں کہا گیا جو لوگ انفرادیت کے رجحان رکھتے ہیں وہ سرمایہ دار طبقے کے مفاد کو آگے بڑھاتے ہیں یا اسے پھینچنے میں مدد کرتے ہیں۔ ایسا نہیں کہ ہمارے یہاں اس قسم کی چشمکیں اور معرکہ آرائیوں کی مثالیں نہیں ہیں۔ خوب ہیں لیکن نظریاتی بنیاد پر اور ادارہ جاتی سطح پر ادیبوں کا بائیکاٹ نہیں کیا گیا نہ ادب کی دنیا سے ان کی شہریت منسوخ کی گئی۔

مختصر یہ کہ بمبئی میں میراجی کے آخری دن بڑی تکلیف میں گزرے۔ اسی بمبئی میں ادب کی

دنیا سے ترقی پسندوں کے ہاتھوں ٹاٹ باہر ہوئے۔ جسمانی طور پر کمزور، لاغر اور ناتواں بھی اس بھٹی میں ہوئے۔ میراجی کے انتقال سے ٹھیک ۶ ماہ پہلے اسی کمزوری کی وجہ سے اپنے ایک دوست کے تالین پران کا پیشاب کا نکل آنا، اس واقعے نے میراجی کو اندر تک شرمسار کر دیا تھا ان کے یہاں رفتہ رفتہ واضح تبدیلی بھی محسوس کی جانے لگی کہ ڈاکٹروں نے انہیں شراب آہستہ آہستہ یعنی بتدریج چھوڑنے کی اجازت دی تھی لیکن میراجی اپنی طبیعت کی طرف افتادگی کی وجہ سے اچانک چھوڑ دیا جس کے نتیجے میں ان کے اندر بیماریاں بھی پھوٹ پڑیں۔ اگر بھٹی اور اہلیان بھٹی میراجی کو قبول کر لیتے تو شاید کچھ دنوں کے لئے سانچل سکتا تھا لیکن ایسا نہیں ہوا۔ جب بھٹی نے میراجی کو رد کرنا شروع کیا تو رد عمل میں انہوں نے خود سے غفلت برتنی شروع کر دی۔ میراجی اپنی غلطیوں کی وجہ سے نہ صرف کمزور ہوتے چلے گئے کسی کے مشورے کی ان کو کوئی پرواہ بھی نہیں تھی۔ اختر الایمان نے بتایا کہ آخری دنوں میں میراجی کے جسم میں خون کا بنا بھی تقریباً بند ہو چکا تھا۔ انہیں باندروہ ہسپتال میں منتقل کیا گیا۔ یہ بالکل غلط بات ہے کہ وہ ذہنی طور پر غائب ہو چکے تھے۔ یہ بات قطعی درست نہیں ہے کیونکہ جس شخص کا ذہن اگر ماؤف ہو جائے تو وہ اتنی ذہین بات کر ہی نہیں سکتا، مثلاً جب انہیں ہسپتال میں Psychotherapy shock سائیکو تھراپی شاک دیئے جانے لگے تو انہوں نے اختر الایمان سے کہا کہ 'اختر بھائی' دیکھو، یہ لوگ مجھ سے میرے Complexes نکالنا چاہتے ہیں مگر میں ایسا نہیں چاہتا۔ میں ایسا نہیں ہونے دوں گا، کیونکہ اگر یہ نکل گئے تو میں کیسے نکھوں گا، کیا نکھوں گا کیونکہ Complexes تو ہی میری تحریریں ہیں۔“

میراجی کا کمال یہ بھی ہے کہ وہ زندگی کے آخری دنوں تک اپنے معتقدات سے چٹے رہے۔ انہوں نے لاکھ حالات بدلے ہوں لاکھ زندگی میں تشیب و فراز آئے ہوں مگر وہ اپنے موقف سے کبھی دست بردار نہیں ہوئے۔ یہ بڑی شخصیت کی مضبوطی اور اس کی گیرائی و گہرائی کا شناس نامہ ہے۔ میراجی نے ۳ نومبر ۱۹۴۹ء میں ۴۰ بجے کنگ ایڈورڈ میموریل ہسپتال کے ایک بستر پر اپنی جان اپنے خالق کے سپرد کر دیا۔ یہ ایک بڑی تکلیف دہ حقیقت ہے کہ انتقال کے وقت جب وہ آخری سانس لے رہے تھے تو گھر کا کوئی فرد وہاں موجود نہیں تھا۔ وہ اس وقت کیا سوچ رہے تھے؟ اور ان کے آخری الفاظ کیا تھے؟ وہ کسی سے مخاطب ہونا چاہتے تھے اور وہ کسی سے کچھ کہنا بھی چاہ رہے تھے کہ نہیں؟ ان باتوں کا بھی کسی کو علم نہ ہو سکا۔ اپنی والدہ یا پھر اپنے کسی عزیز دوست یا میراجی کی شخصیت



میں رچی بسی میرا سین کے حوالے سے کچھ کہنا چاہ رہے تھے کہ نہیں؟ لیکن یہ تمام قیاسیات اور اندازے سب ہی ان کی موت کے ساتھ ہمیشہ ہمیشہ کے لئے دفن ہو گئے۔ اختر الایمان کو جوں ہی میراجی کی موت کی خبر ملی تو پہلے انہوں نے ہسپتال والوں سے کہا کہ وہ لوگ ہی تجہیز و تکفین کا انتظام کر دیں۔ کیونکہ انہیں پتہ تھا کہ میراجی کے لئے بمبئی کی سرزمین بہت تنگ ہو گئی ہے۔ مگر پھر انہیں میراجی کی نعش کے لا وارث ہونے کا خیال تکلیف دینے لگا۔ انہوں نے فوراً اپنے اعصاب پر قابو پایا اور اسپتال جا کر میراجی کی نعش وصول کی اور تجہیز و تکفین کا پورا انتظام کیا اور اس طرح میراجی ملک عدم کوچ کر گئے۔

میں نے میراجی کی زندگی کے بکھرے اوراق کی جہاں تک ممکن ہو سکا، اس کی شیرازہ بندی کی اپنے طور پر کاوش کی۔ میراجی بڑے شاعر ہیں۔ عظیم شاعر ہیں یا اتنے شاعر ہیں میں اس بحث میں قطعی الجھنا نہیں چاہتا اتنا کہنا ضرور چاہوں گا کہ ادب کو ادب کی طرح پڑھنا چاہئے۔ ادب کے علاوہ کسی قسم کے تحفظات کے حصار میں رہ کر ادب کی بصیرتیں ہم پر منکشف نہیں ہو سکتیں اور نہ ہی اس کے ثمر شیریں سے محظوظ ہو سکیں گے۔ محمود ہاشمی کی ایک رائے نقل کر کے آپ سے اجازت طلب کرتا ہوں۔

”آنے والی نسل میراجی کے اسلوب کو، میراجی کے طرز احساس کو میراجی کے نظریہ شعر کو قبول کرتی ہے اور علامہ کا اثر ان کے اپنے Arena سے باہر نہیں نکل پاتا۔ علاوہ ایک پروتار یادگار کا نقش بن جاتے ہیں اور میراجی آنے والوں کا ہم سفر ہے۔ بیسویں صدی کی چار دہائیاں، ماضی کی صدیوں پر بھاری ہیں لیکن میراجی ہنوز نئے آنے والوں کا ہم سفر ہے۔“

## حواشی

1. Percival spear : Twilight of the Muscal 1951.p83
2. Marx & Engles : The first war of Indian Independence  
Posco. p.9



- ۳۔ جدیدیت کی فلسفیانہ اساس، شمیم حنفی، ص: ۳۸، (۲۰۰۵ء)
- ۴۔ خطوط سرسید، مرتبہ ڈاکٹر سید راس مسعود، ص: ۲۱، (۱۹۳۱ء)
- ۵۔ مجموعہ انکم حالی، علی گڑھ، ۱۹۲۳ء، ص: ۱
- ۶۔ ایضاً ایضاً
- ۷۔ شمیم حنفی۔ جدیدیت کی فلسفیانہ اساس، ص: ۵۲
- ۸۔ مضامین اقبال۔ مرتبہ تصدق حسین تاج، حیدرآباد، ص: ۵۲
- ۹۔ ایضاً، ص: ۵۹
- ۱۰۔ وزیر آقا: اردو شاعری کا مزاج
- ۱۱۔ رشید امجد: میراجی، فن اور شخصیت، ص: ۱۷
- ۱۲۔ کچھ اپنے بارے میں، میراجی، جیل جالبی، ایک مطالعہ، ص: ۳۷۱-۳۷۲
- ۱۳۔ کچھ اپنے بارے میں، میراجی، جیل جالبی، ایک مطالعہ، ص: ۳۶۵
- ۱۴۔ میراجی۔ ایک دفعہ کا ذکر ہے (عبداللطیف کے نام خط) مشمولہ۔ شعر و حکمت دور، دوم کتاب اول، حیدرآباد۔ ۱۹۹۷ء، ص: ۱۰۰
- ۱۵۔ میراجی، ناکمل سیلف پورٹریٹ، مشمولہ، میراجی شخصیت و فن: مرتبہ کمار پاشی، ص: ۳۵، دہلی، ۱۹۸۱ء، موڈرن پبلیک
- ۱۶۔ محمد عنایت اللہ ڈار، بحوالہ وجیہ الدین احمد، سرگزشت میراجی مشمولہ سب رس کراچی شمارہ، دسمبر ۱۹۸۷ء، ص: ۱۱
- ۱۷۔ کامی، مشمولہ ماہنامہ، ادبی دنیا، لاہور، شمارہ فروری ۱۹۵۰ء، ص: ۱۰۰
- ۱۸۔ ایضاً ایضاً
- ۱۹۔ میراجی۔ ناکمل سیلف پروف، مشمولہ۔ میراجی فن و شخصیت، کمار پاشی، ص: ۳۹
- ۲۰۔ وجیہ الدین احمد، سرگزشت میراجی، مشمولہ سب رس، کراچی، شمارہ۔ ۱۹۷۸ء
- ۲۱۔ شاد امرتسری۔ مشمولہ ہفت روزہ، اقدام، لاہور شمارہ، نومبر ۱۹۵۲ء، ص: ۷۴
- ۲۲۔ الطاف گوہر۔ میراجی کی ایک تصویر، مشمولہ، ماہ نو، جون ۱۹۵۰ء، ص: ۲۷
- ۲۳۔ کامی۔ بڑا بھائی، مشمولہ۔ ادبی دنیا، لاہور، شمارہ فروری ۱۹۵۹ء، ص: ۱۰۲
- ۲۴۔ رشید امجد، فن اور شخصیت، ص: ۲۸-۲۹
- ۲۵۔ میراجی بحوالہ مظہر ممتاز، میراجی ہیں مشمولہ نقوش، لاہور، شمارہ ۱۴، ص: ۲۶

- ۲۶۔ مولانا صلاح الدین احمد۔ میراجی کی نثر، مشمولہ 'مشرق و مغرب کے نغمے' اناری پنجاب، لاہور۔ ۱۹۵۸ء، ص: ۱۳
- ۲۷۔ قیوم نظر۔ 'میراجی کی ایک تصویر' مشمولہ ہفت روزہ، قومی زبان، کراچی، دسمبر ۱۹۵۷ء، ص: ۳
- ۲۸۔ اخلاق احمد دہلوی۔ میراجی کا اخلاق، مشمولہ 'پھر وہی بیاں اپنا'، ص: ۲۷
- ۲۹۔ جدید ادب، میراجی نمبر۔ مرتب: حیدر قریشی، گنگو، ص: ۱۰، شمارہ ۲۹، جولائی ۲۰۱۲ء
- ۳۰۔ شاہد احمد دہلوی، میراجی مشمولہ 'میراجی ایک مطالعہ' مرتب: جمیل جالبی (لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۱۹۵۰ء) ص: ۴۳
- ۳۱۔ سعادت حسین منشو تین گولے میراجی ایک مطالعہ مرتب: جمیل جالبی
- ۳۲۔ الطاف گوہر، میراجی ایک تصویر، تذکرہ بالا، ص: ۶۴-۶۸
- ۳۳۔ اعجاز احمد، میراجی ذات کا افسانہ، تذکرہ بالا، ص: ۱۹۰
- ۳۴۔ انیس ناگی، میراجی ایک بھٹکا ہوا شاعر، ۱۹۹۱ء پاکستان اینڈ لٹریچر سائڈ، ص: ۱۷۲
- ۳۵۔ ناصر عباس نیر۔ اس کو ایک شخص سمجھنا مناسب ہی نہیں۔ مشمولہ، ص: ۱۰، آکسفورڈ پریس۔
- ۳۶۔ ایضاً ایضاً
- ۳۷۔ میراجی۔ 'خط بنام عبداللطیف' مشمولہ۔ میراجی ایک مطالعہ
- ۳۸۔ قیوم نظر۔ ایڈویر مشمولہ ماہنامہ۔ ماہ نو شمارہ مئی ۱۹۷۲ء، ص: ۲۶
- ۳۹۔ محمد صلاح الدین احمد۔ ادارہ، ادبی دنیا، لاہور، شمارہ ۱۹۳۹ء، ص: ۳
- ۴۰۔ مولانا صلاح الدین احمد۔ میراجی کی نثر، مشمولہ 'مشرق و مغرب کے نغمے'، ص: ۱۳-۱۳
- ۴۱۔ الطاف گوہر، میراجی کے چند خطوط، مشمولہ، نئی تحریریں، لاہور، شمارہ۔ ص: ۷۵
- ۴۲۔ شاہد احمد دہلوی۔ میراجی شخصیت اور فن۔ کمار پاشی مرتب۔ ص: ۲۹-۳۰،
- موڈرن پبلشنگ ہاؤس، دہلی، جون ۱۹۸۱ء
- ۴۳۔ سید انصار ناصری سے انٹرویو بہ حوالہ رشید امجد، فن اور شخصیت، ص: ۸۷
- ۴۴۔ شاہد احمد دہلوی۔ میراجی۔ مشمولہ چند ادبی شخصیتیں۔ ص: ۱۳۲
- ۴۵۔ قدرت اللہ شہاب۔ میراجی مشمولہ 'نقوش' لاہور، شمارہ، ۴۷-۴۹، ص: ۱۲۰، دسمبر ۱۹۵۲ء
- ۴۶۔ کمار پاشی۔ 'تہذیبی اقدار کا محاذ'، میراجی، مشمولہ میراجی شخصیت و فن، ص: ۱۹
- ۴۷۔ فتح محمد ملک۔ میراجی کی کتاب پریشاں۔ مشمولہ، تعقیبات، ص: ۲۹۰، مکتبہ فنون لاہور ۱۹۷۳ء
- ۴۸۔ میراجی بحوالہ مظہر ممتاز۔ یہ میراجی ہیں مشمولہ نقاش، لاہور، شمارہ ۱۳۔ ص: ۲۹

- ۴۹۔ میراجی بہ حوالہ اختر الایمان بحوالہ مظہر ممتاز۔ ص: ۴۶
- ۵۰۔ کرشن چندر بحوالہ مظہر ممتاز۔ میراجی کے مشن، مشمولہ، کراچی، جنوری ۱۹۶۱ء، ص: ۴۶
- ۵۱۔ عقیلہ شاہین۔ 'میراجی کا سفر شوق'، ص: ۳۰۴، مشمولہ۔ میراجی ایک مطالعہ۔ جیل جالبی
- ۵۲۔ ایضاً ایضاً
- ۵۳۔ دھرتی پوجا کی ایک مثال۔ میراجی۔ وزیر آغا، حیدر قریشی، جدید اردو ادب میراجی نمبر شمارہ ۱۹۔ (جولائی یا دسمبر ۱۲۱۲ء)
- ۵۴۔ وارث علوی۔ 'منفی اور مثبت اقدار کا مسئلہ'، مشمولہ تیسرے درجے کا مسافر، ص: ۵۶، امت پرکاش، مجددہ پور۔
- ۵۵۔ ایضاً ایضاً ص: ۷۳
- ۵۶۔ شمس الرحمن فاروقی، 'میراجی سو برس کی عمر میں'، جدید ادب، مرتب: حیدر قریشی ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، میراجی نمبر، ص: ۵۷۸/۵۷۹
- ۵۷۔ اختر الایمان۔ اس آباد خرابے میں (دہلی اردو اکاڈمی ۱۹۹۹ء، اشاعت دوم، ص: ۱۷۸۔
- ۵۸۔ اختر الایمان۔ میراجی کے آخری لمحے، مشمولہ۔ میراجی ایک مطالعہ۔ ۱۷۳ تا ۱۷۲



## جدید اردو نظم

### پس منظر، پیش منظر اور نئی شعری جمالیات

#### پس منظر:

اس میں کوئی کلام نہیں کہ جدید اردو نظم سے پہلے نظم کی اپنی ایک مخصوص ہیئت قائم تھی، لہذا اس گنجان سیاق کی منطقوں کی تفہیم کے بغیر جدید اردو نظم کے ارتقائی مراحل اور منازل کی صحیح نشاندہی نہیں ہو سکتی۔ اس بات پر کم و بیش زیادہ تر اکابرین متفق ہیں کہ جدید اردو نظم کو استقامت بحیثیت ایک فن کے پہلی جنگ آزادی کے انقلاب کے بعد نصیب ہوئی۔ مغربی اثرات اور انگریزوں کے طرز حکومت کی حکمت عملی سے ہندوستانی معاشرے اور دیگر شعبہ ہائے جات میں اس کے دور رس اثرات پھیلنے لگے، بلکہ جدید اردو نظم کی بنیاد ڈالنے میں مددگار بھی ثابت ہوئی، مستزاد یہ کہ حالی اور آزاد نے نہ صرف نئے حالات کا خیر مقدم کیا بلکہ مقدور بھر اردو شاعری میں نظم کی نئی شکل و صورت کی تعمیر و تشکیل میں بڑھ چڑھ کر حصہ بھی لیا۔ لہذا جہاں جدید اردو نظم کے فروغ میں نئے خیالات اور نئے تجربوں کو پروان چڑھانے اور تخلیقی صورت گیری میں کوشاں رہے وہاں انہوں نے مروج شعری اسالیب سے بھی ایک نوع کی رفاقت قائم رکھی۔ اس نکتہ کی سالمیت اور معنویت سے شاید ہی کسی کو کوئی اختلاف ہو کہ نئے تجربے کی اساس بہر حال روایت کی مستحکم بنیادوں پر ہی استوار کیا جاسکتا ہے۔ اس صداقت سے انکار ممکن نہیں کہ انگریزوں کو جہاں اور محافلے میں بالادستی حاصل تھی وہاں وہ تہذیبی اور ثقافتی سطح پر بھی ایک مختلف اور جداگانہ حیثیت کے مالک تھے۔ وہ اپنے قدم ہندوستان کی سر زمین پر بڑی مضبوطی سے جمانے لگے۔ یہاں پر حالی کے مشہور شعری اقتباس کا نقل کرنا مذکورہ تناظر کے پیش نظر خلاف واقعہ نہیں کہا جاسکتا۔



ہوئی وہ بزم خیالی برہم / تھا طلسمات کا گویا عالم / جس کو سمجھتے تھے غلط ہم دریا /  
 ایک ناچیز تھا وہ قطرہ / تھا کیا یقین چشمہ آب / وہ نمائش تھی حقیقت میں سراب /  
 نکلے سب بیچ خیالات اپنے / ہنر آغیار میں پائے اکثر / عیب اپنے نظر آئے اکثر /  
 دفتر عالم کو اتر پایا / علم کو جہل سے بدتر پایا۔

اس مہیب صورتحال سے گھو خلاصی کی واحد صورت سمجھ میں آتی تھی کہ تہذیبی، لسانی اور ثقافتی  
 ساخت کی بحالی اور اس کے استحکام پر توجہ دی جائے۔ فعال اور متحرک قوتوں کو مجتمع کر کے ماضی کی  
 بازیافت کی جائے اور روایت سے ایک پراعتاد قرابت قائم کی جائے اور اس بات کی سعی کی جائے کہ  
 فاتح قوم کے لائے ہوئے فیوض و برکات سے اکتساب نور کیا جاسکے۔ لیکن اس پیش منظر سے قبل اردو نظم  
 کے ابتدائی خدوخال کا کیا منظر نامہ رہا ہے۔ اس سے تھوڑی بہت راہ و رسم ضروری ہے۔ جہاں ایک  
 طرف نئے تجربہ ہوتے رہے اور کسی بھی زبان کے ادب کے لئے یہ ایک لازمی امر ہے کہ ہم ہمیشہ نئے  
 تجربوں کے شرشریں سے نہ صرف فیض اٹھائیں بلکہ اس کے فروغ اور اشاعت میں بڑھ چڑھ کر حصہ  
 بھی لیں۔ تجربے کے ذریعہ ایک نئی شکل و صورت وجود پذیر ہوتی ہے لیکن کچھ شکلیں ایسی ہوتی ہیں جن  
 میں بہت جلد مانوس ہونے کی صلاحیت پیدا ہو جاتی ہے۔ لیکن ان میں بعض تجربے ایسے بھی ہوتے ہیں  
 جنہیں حرز جاں بننے میں تھوڑا وقت درکار ہوتا ہے اور پھر ان تجربوں کو ہی کامیاب تجربہ کہہ سکتے ہیں جو  
 روایت سے ہم آہنگی پیدا کرنے کی صلاحیت سے بہرہ مند ہو کیونکہ روایت کی ایک ثقافتی اور تہذیبی  
 معنویت ہوتی ہے اس کے تسلسل کے بغیر نئے تجربے نئے برگ و بار نہیں لاسکتے۔

اس تناظر میں یعنی روایت کی معنویت اور اس کی اثر پذیری کے حوالہ سے یہاں T.S.  
 Eliot نے اپنے ایک مضمون میں جو کافی معروف مضمون ہے روایت کی آگہی اور اس کے ادراک  
 کے حوالہ سے یہ کہا ہے کہ ہم زماں و مکاں کو حصار بند نہیں کر سکتے:

”تاریخی ضرورت کے لئے ادراک کی ضرورت پڑتی ہے۔ نہ صرف ماضی کی  
 ’ماضیت‘ کی بلکہ اس کی موجودگی بھی تاریخی شعور اور ادیب کو مجبور کرتی ہے کہ لکھتے  
 وقت جہاں اسے اپنی نسل کا احساس رہے وہاں یہ احساس بھی رہے کہ یورپ کا  
 سارا ادب ہمارے لئے کراہ تک اور اس کے ملک کا سارا ادب ایک ساتھ زندہ  
 رہے اور ایک ہی نظام سے مربوط رہے۔ یہ تاریخی شعور جس میں لازماں اور

زماں کا شعور الگ الگ اور ساتھ ساتھ شامل ہے وہ چیز ہے جو کسی ادیب کو روایت کا پابند بناتا ہے اور یہی وہ شعور ہے جو کسی ادیب کو زماں میں اس کے اپنے مقام اور معاصریت کا شعور عطا کرتا ہے۔“ ۱۔

نئے تجربوں کے مختلف النوع ابعاد کی تفہیم کی خاطر یا پھر جدید نظم کی تشکیلات کے محرکات و عوامل کی تلاش کے لئے یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ قدیم دور میں نظم کی شکل و صورت کیا تھی؟ اور اس کی بولگہ بولگہ کی کیا عالم ہے؟ یوں تو قدیم دور میں نظم کے شعرا کے ذہن میں کوئی واضح تصور نہیں تھا۔ لیکن کئی دور سے پہلی جنگ آزادی تک مختلف موضوعات پر نظمیں ملتی ہیں۔ یہ نظمیں روایتی مفہوم میں تو اپنی غرض و غایت کی سطح پر یوں تو مکمل ہیں لیکن نہ صرف موضوع بلکہ ہیئت اور تکنیک کی سطح پر اس کے انحصار کی سطحیں مختلف ہیں۔ ان نظموں سے شعری جمالیات کے تقاضے پورے نہیں ہوتے اور نہ ہیئتوں میں اب کوئی امکان باقی ہے۔ مرثیہ، قصیدہ، اور مثنوی کی صورت میں یہ نظمیں ایک صنف کے طور پر موجود تو ہیں لیکن یہ نظم کے وسیع معنی کے دائرے میں سمٹ نہیں پاتی، روایتی اصناف کے علاوہ تھوڑی بہت بحث ان نظموں سے متعلق بھی کر لی جائے جن کے بعض حصے جدید نظم کے مفہوم سے کسی حد تک انسلاک پیدا کر پاتے ہیں۔ یہ تحقیقی صداقت ہے کہ اردو شاعری میں پہلا نظم گو حضرت خواجہ گیسو دراز ہیں۔

نصیر الدین ہاشمی نے جدید نظم کی خاص نوعیت، یعنی تسلسل مضامین کے پیش نظر خواجہ گیسو دراز کو ادبیت بخشی ہے۔

”موجودہ تحقیقات کے لحاظ سے خواجہ بندہ نواز سید محمد حسین گیسو دراز متوفی ۱۹۳۵ھ دکن کے پہلے شاعر قرار پاتے ہیں اور آگے چل کر ایک ادراہم حقیقت سے پردہ اٹھاتے ہیں کہ ”ایک ادراہم قابل اظہار ہے کہ دکنی نظم میں کس صنف سے ابتداء ہوئی اس کے متعلق بھی گویقین کے ساتھ کوئی فطری رائے نہیں دی جاسکتی مگر جہاں تک تحقیق کی گئی ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ دکنی زبان میں کسی غیر مسلسل نظم کے بجائے مسلسل نظم کا ہی آغاز ہوا۔“ ۲۔

بعد کی تحقیق ہمیں یہ بھی بتاتی ہے کہ تصوف کے موضوع پر چند رسالے جاری کئے گئے تھے چند نظمیں بھی قلم بند کی گئی تھیں۔ شاعری میں شہباز تخلص کرتے تھے۔ ان کی نظم ”چکی نامہ“ یوں تو بارہ بند

پر مشتمل ہے لیکن یہاں نظم کے ابتدائی خدوخال سے واقفیت کیلئے دو بند نقل کئے جاتے ہیں۔ ملاحظہ کریں:

دیکھو واجب تن کی چکی بڑ چار ہو کے سکی  
موکن ابلیس کھینچ کھینچ تھکی کہے یا بسم اللہ اللہ ہو

دانے ہی سو جن جن کر لانا شاید ہاتھوں سے لے کر بہانا  
شریعت سے چلیں گے یہی کہے یا بسم اللہ اللہ ہو

اس نظم کے توسط سے عورتوں کو ان کے مذہبی حقائق سے واقف کرانے کی مسعود کاوش ملتی ہے لیکن نظم کے اسلوب میں کوئی حسن نہیں ہے۔ اس کی وجہ اسلوب کی ناتراشیدگی ہے۔ اس نظم کو تاریخی اعتبار سے تو اہمیت دی جاسکتی ہے لیکن فنی لحاظ سے یہ بہت قابل قدر نہیں ہے۔

بھٹی دور کے آواخر اور عادل شاہی دور کے شروع میں شاہ میراجی شمس العشاق (متوفی ۱۹۰۲ء) نام کے ایک بزرگ گزرے ہیں انہوں نے بھی تصوف کے رموز و نکات کی تعبیر و تشریح کی غرض سے کئی رسالے تصوف کے حوالے سے جاری کئے، مثلاً 'بشارت الذکر'، 'مغز مرغوب'، 'خوش نامہ' وغیرہ چند مصرعے نمونہ درج ہیں:

اللہ اسم ذاتی دو ہوں جگ ازل جلی ہم خفی سوں کیا ہے فضل  
شرف نام دنیا منالو اوپر ملائک و جن و جگر اوپر  
دو ہوں جگ سرن اللہ ایک نام کہ قلم و عابد جیسی ہیں دام  
یہ نظمیں 'مثنوی کی صنف میں لکھی گئی ہیں صرف خیال یا موضوع کے تسلسل کی بناء پر ہم اسے

نظم قرار دے سکتے ہیں لیکن کوئی ادبی حسن اور فن کے التزام کی تلاش بے سود ہے۔ میں اس طرح کی ابتدائی نظموں کے نمونے آپ کے پیش نظر اس لئے رکھ رہا ہوں کہ نظم کس طرح ارتقائی مراحل و منازل طے کر کے یہاں تک پہنچی ہے لہذا ان نمونوں سے روشناس ہونا از بس ضروری ہے۔ اب تک کی تحقیق سے یہ بات پائے ثبوت کو پہنچ چکی ہے کہ قلی قطب شاہ اردو کے سب سے پہلے صاحب دیوان شاعر ہیں ان کے ہاں نظموں کے موضوعات کافی وسیع اور متنوع بھی ہیں۔ انہوں نے حسن و عشق کے دالہانہ جذبات کی عمدہ تصویر کشی کی ہے۔ ان کے ہاں سماجی اور قومی تیج تہوار مثلاً بقر عید،



بہشت اور شبِ برات پر بھی نظمیں ملتی ہیں۔

ان نظموں میں فارسی شاعری کی تقلید کے بجائے شاعر کے اصلی جذبات کا اضطراب محسوس ہوتا ہے۔ عرس اور مختلف پھلوں کے حوالے سے بھی نظمیں تحریر کی ہیں۔ جیسا کہ یہ واقعہ مشہور ہے کہ اپنی محبوبہ بھاگ متی جس کے نام پر حیدر آباد شہر بسایا۔ انہوں نے زندگی کا ایک بڑا حصہ رومان اور شعر و سخن میں بھی وقف کیا۔ مزید برآں مجھے ان کے ہاں جو سب سے اچھی بات لگی وہ ہے مقامی رنگ کا اہتمام۔ زبان قدیم و کئی ہے جسے پورے طور پر غراہت سے پاک تو نہیں قرار دے سکتے لیکن ابتدائی کوشش کی وجہ سے سرا ہے جانے کے لائق ہے۔ ان کی ایک نظم جس کا عنوان ہے 'جلوے کا گیت' ملاحظہ ہو:

پریم پیاری کا جلوہ گاؤ سارے	اسے چند سور سے پریاں سنگارے
سہاگاں بھاگ پھول تک کھلے ہیں	سہیلیاں آرتی تارے نوارے
رچاؤ تخت جلوہ کا خوشی سے	کہ چونہ ہر چوک موتیوں سے سنوارے
چڑاؤ تیل اب ساتوں سہاگاں	مشاطہ ہو کہ زہرہ ہت نگارے
پلا شربت، دیور ہاتھوں میں بیڑے	بندھاؤ ساڑیاں، موتیاں کنارے
محمد قطلب شاہ اور اس پری کوں	خدایا رکھ جواں نک ہیں ستارے

اس طرح کی نظموں سے اس عہد کی دلہنوں کے بناؤ سنگار اور 'رسم جلوہ' کے طریقے واضح ہوتے ہیں۔ جلوہ کی رسم دراصل شادی کے موقع پر دلہن کے سجانے کی تقریب کو کہتے ہیں (کیونکہ برائے اہتمام جلوہ کا تخت سجایا جاتا تھا اور چوکی کو جس پر دلہن براجمان ہوتی تھی اس کے چاروں طرف موتیوں سے آراستہ کرتے ہیں اور دوسری طرف مشاطہ جو ہوتی تھی وہ دلہن کو سجانی سنواری اور مہندی کی رسم پوری کرتی۔ 'پریم کہانی' کے عنوان سے ایک چھوٹی سی نظم ہے، نظم اپنے حدود میں ٹھیک ٹھاک ہے لیکن ارتقا اور حسن تعمیر کی کمی کھٹکتی ہے، نظم ملاحظہ کریں:

سنو لوگ میری پریم کی کہانی	کہ پیلا ہے رنگ عاشقی کی نشانی
تمن عشق بھیدیا منج بالے بالا	کہ ہوئی ہوں تمن چیم میں میں دیوانی
محبت کی لذت، فرشتیاں کونین ہے	بہت سستی سوں یو لذت پچھانی
بنی صدقے قطبا جگت مول پایا	سوا عشق ہے اس تھے تین، خوش کہانی



اس طرح کی نظموں میں موضوع کی سطح پر کوئی کنفیوژن نہیں ہے لیکن نظم کی تعمیر میں کچھ کھانچے ہیں لیکن اسے اولین کوششوں میں شمار کر سکتے ہیں اور اسے داد اس بنیاد پر دی جاسکتی ہے۔  
برہان الدین جہانم نے بھی دکن میں اپنی طبع آزمائی جاری رکھی۔ انہوں نے دوسرے اصناف کے بین بین نظم کو بھی فروغ دیا ان کی ایک نظم کا ایک بند ملاحظہ کریں:

نہیں مجھ معین پہ لگائے سن لتیاری ☆ اللہ مجھے عاشق اپناں توں کتیاری

اب چھوڑ نہیں کیوں مت جاوے رے

مجھ برہ جلی کوں مت ترساوے رے

یو جانے توں میری من بھاوے رے

نظم جس طرح کے حسن تعمیر سے عبارت ہے اس کی کہیں کہیں ایک آدھ جگہ جھلکیاں ضرور مل جاتی ہیں لیکن موضوع کی یک رنگی کی وجہ سے اسے ہم نظم کے زمرے میں شامل نہیں کر سکتے۔

دکن میں مثنوی اور مرثیہ کو بھی خصوصی مقبولیت حاصل ہوئی۔ مثنوی میں غواصی کی سیف الملوک و بدیع الجمال و جہی کی قطب مشتری، جنیدی کی ماہ پیکر، عاجز کا قصہ لال گوہر خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ ان کے علاوہ رثائی ادب میں اشرف، نظیر اور عمیم دکن کے مشہور مرثیہ گو ہیں و جہی کی مثنوی کی ایک نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ نظم کے مختلف حصوں کو اگر عنوان تفویض کر دی جائے تو نظم کی خصوصیات اس میں بہت حد تک دکھائی دیں گی۔

بارغ کا ایک یہ بیان ملاحظہ کریں:

یہ ایک ویسا ایک نزدیک بارغ	ہوا جس کی پاساں تی ترسب دماغ
کہ پاتاں کے پرویاں کو پھاڑ کر	پھلاں جھانکتے تھے سروں کاڑ کر
منہ منک پالی تھی بال میں	سرو رقص کرتے تھے آحال میں
سو ملاؤں پٹھمی طوطی کبک ہنس	پکڑ پیٹ لڑنے لگے ہنس ہنس
وہ سب خوش ہو بلبل کے چالیاں اُپر	اچھلتے تھے ست ہو ڈالیاں اُپر

چند اشعار غواصی کی مثنوی سیف الملوک و بدیع الجمال سے بھی ملاحظہ کریں:

عجب رات نزل تھی اس دن کی رات	تھمکتے تھے تو راں میں مک وہات وہات
نکل آئی کر چاند تاراں سیٹے	جھمکتا اشا جگمگاریاں سیٹے

خوشی ایسی پھل چدنی دیکھ رات لے ساعد کوں سیف الملوک اپ سنگات  
 شمالی ہندوستان میں محمد افضل تھنچا نوی اور جعفر زلی کے ہاں نظم کے ابتدائی نقوش مل جاتے  
 ہیں۔ افضل کی بارہ ماسہ یعنی 'بکٹ کہانی' کافی مشہور ہے۔ اس نظم میں ایک ایسی عورت کی سرگزشت  
 ہے جو اپنے خاوند کو محبوب تصور کر کے جذباتی انداز سے اپنی سہیلی سے اپنا درد و غم بیان کرتی ہے۔ نظم میں  
 بیوی کی اپنے شوہر کے تئیں محبت کے جذبہ کا ارتعاش بھی ہے اور اضطراب بھی۔ نظم کا کیسوس اس وقت  
 کی نظم نگاری کی روایت میں کافی وسیع ہے اور مقامیت کے رنگ و آہنگ نے چار چاند لگا دیئے ہیں:

سنوں سکھو بکٹ میری کہانی بھی ہوں عشق کے غم سوں دیوانی  
 نہ مجھ کو سوکھ دن نہ خند راتا برہوں کی آگ سیں سینہ جراتا  
 تمامی لوگ مجھ یوری کہیں ری خرد گم کردہ و مجنوں کہیں ری  
 اری یہ عشق ہے یا کیا بلا ہے کہ جس کی آگ میں سب جگ جلا ہے  
 وہی جانے کے جس کے تن لگی ہے برہوں کی آگ تن من میں رُکی ہے  
 جعفر زلی کی طبیعت میں روانی بہت تھی۔ ہجو یہ نظمیں وہ خوب لکھتے تھے۔ لیکن ان کی نظمیں  
 ابتذال اور رکاکت سے پاک نہیں کہی جاسکتیں۔ ان کی نظموں کے اسلوب کی تشکیل میں ہندی اور  
 فارسی الفاظ کی عمدہ آمیزش ملتی ہے۔ ان کی نظمیں 'در بیان توکری' اور 'انقلاب زمانہ' قابل ذکر نظمیں  
 ہیں۔ 'انقلاب زمانہ' ملاحظہ کریں:

گیا اخلاص عالم سے عجب یہ دور آیا ہے ڈرے سب خلق ظالم سے عجب یہ دور آیا ہے  
 نہ یاروں میں رہی یاری نہ بھاؤں میں وفاداری محبت اٹھ گئی ساری عجب یہ دور آیا ہے  
 خوشامد سب کریں زر کی چہ بیگانہ چہ زن گھر کی ملاوے بات سب ہر کی عجب یہ دور آیا ہے  
 نفر کی جب طلب ہووے نفر یا ہر کھو وے میاں گھر میں پڑا سووے عجب یہ دور آیا ہے  
 اس نظم کی خوبی اس بات میں مضمر ہے کہ اس کی زبان سادہ اور رواں ہے۔ جو زبان ان دنوں  
 دہلی اور لکھنؤ میں استعمال ہو رہی تھی اس سے کم نہیں کہا سکتا۔ جذبات کے اظہار میں ضبط اور توازن  
 کے بھی مؤثر نشانات دیکھے جاسکتے ہیں سادگی کا ایک عجیب عالم ہے کہیں بھی کسی درجہ میں بھی مبالغہ  
 نہیں ہے۔

ولی کے بعد جن شاعروں نے اردو شاعری کو فروغ دیا ہے ان میں قانزہ حاتم، ناجی اور آبرو

قابل ذکر ہیں۔ لیکن فائز کو ان تمام میں تھوڑی اولیت حاصل رہی ہے۔

مسعود حسین رضوی نے ایک جگہ تحریر فرمایا ہے کہ حاتم اور اس کے ساتھ اردو شاعری شروع کرنے والے تمام شاعروں میں فائز کو تقدم حاصل ہے۔ فائز کی خوبی یہ ہے کہ ان کے ہاں غزل کے علاوہ مختلف موضوعات پر نظمیں آسانی سے مل جاتی ہیں۔ دوسری بات یہ کہ فائز کے ہاں ہندوستانی کلچر سے اٹوٹ وابستگی کا بھی پتہ چلتا ہے۔ ان کے کلام میں ان کے ہم عصروں کے مقابلہ میں سادگی، سلاست اور برجستگی کچھ سوا ہے۔ ان کے شعری اسلوب کی تشکیل میں ہندی الفاظ کا بھی رکھ رکھاؤ موجود ہے۔ فائز کی ایک نظم 'تعریف پگھٹ' دیکھیں:

کیا جب سیر میں پگھٹ کا گلزار      کنویں کے گرد دیکھی فوج پہنار  
کروں کیا وصف اس سنگت کے تحریر      کروں کیا ان کی میں خوبی کی تقریر  
بیان کیونکر کروں ان کی میں رفتار      کروں تقریر کیا، چٹن کی جھنکار  
سیوں کے رنگ برنگ تھی بانگڑی ہاتھ      لگیا تھی سسکی کی سر اوپر ہاتھ  
گھڑا سر پر گھڑی تھی راہ اوپر      یقین یوسف کی جا ہے چاہ اوپر  
اسلوبی سطح پر یوں تو روانی میں کوئی کمی نہیں ہے۔ لیکن ردیف و قافیہ کے التزام میں الضباط کا خیال کم رکھا گیا ہے۔ فائز کے علاوہ حاتم نے بھی شمالی ہند کے شعرا میں کچھ ایسی نظمیں لکھی ہیں، جس سے اندازہ ہوتا ہے کہ انہیں نظم کے 'پیڑن' کا لحاظ ہے۔

حاتم کی نظمیں اپنے عہد کی معاشرت کی زیوں حالی کا ایک بامعنی اظہار ہے۔ اپنے عہد کی سماجی اور معاشرتی برائیوں کے بیان میں کہیں استہزاء سے کام لیا ہے تو کہیں طنزیہ اسلوب اختیار کیا ہے۔ ان کی چند نظمیں جو معروف ہیں ان میں 'بارہویں صدی' اور 'حال دل' بھی شامل ہیں۔ یوں تو بارہویں صدی کی ہیئت ترکیب بند کی ہے جو بارہ بندوں پر مشتمل ہے۔ اس میں 'شہر آشوب' کا بھی رنگ نظر آتا ہے۔ ایک دو بند حسب ذیل ہیں:

لو کھول چشم دل اور دیکھ قدرت کرتار      کہ جن نے ارض و سما اور کیا ہے لیل و نہار  
لگا کے سین لگا وہ صدا تو ہر کہ دوار      کہ دور بارہ صدی کا ہے سخت کج رفتار

جہاں کے باغ میں یکساں ہیں اب خزاں و بہار

حاتم کے یہاں مسلسل نظم کے دافتر نمونے دکھائی دیتے ہیں۔ شمالی ہند کے شعرا میں ان کو امتیاز

حاصل ہے۔ فائز اور حاتم کی نظموں میں خارجی اور داخلی دونوں طرح کے کوائف موجود ہیں۔ خیال کا تسلسل تو ہے لیکن خیال کی تعمیر کے شواہد کم کم ہیں۔ زبان و بیان کی سطح پر بھی کوئی گہرا نقش قائم نہیں کرتے۔

چند مثنویاں جو ولی کی 'سورت' کی تعریف میں یا پھر سراج کی 'بوستانِ خیال' اور آبرو کی 'موعظتِ آرائش' ایسی مثنویاں ہیں جن میں خیال کی ترقی اور تعمیر اور تسلسل کا پاس دلچاظ ملتا ہے۔ جس کی بنیاد پر اتنا کہا جاسکتا ہے کہ ان مثنویوں سے نظم کی ابتدائی صورتحال کا بخوبی پتہ چلتا ہے۔ ولی کی 'سورت' کی تعریف کے عنوان سے جو نظم ہے اس کے چند اشعار ملاحظہ کریں۔ ان اشعار میں مختلف مذاہب سے تعلق رکھنے والے افراد کے درمیان موانست اور یگانگت کے مناظر بڑے سلیقے سے پیش کئے گئے ہیں۔

عجب شہراں میں ہے پر نور اک شہر	بلا شک وہ ہے جگ میں مقصدِ دہر
رہے مشہور ان کا نام سورت	کے جاوے جس کے دیکھے سب کدورت
جگت کی آنکھ کا گویا ہے یہ نور	اچھوں اس نوروں ہر چشمِ بدور
شہر جو فتنہ دیوان ہے سب	ملاحت کی وہ گویا کان ہے سب
کہ آبِ خطر کی ہے اس میں تاثیر	ہوا دیتی ہے اس کی یاد کشمیر
وہاں اشران جب کرتا ہے عالم	صبح اور شام جب کرتا ہے عالم
بھری ہے سیرت و صورت سے سورت	ہر ایک صورت میں وہاں اصولِ صورت

میر اور سودا کے دور میں بھی چند ایسی مثنویاں دستیاب ہیں جن سے نظم کے ابتدائی خدو خال کے تعین میں قدرے آسانی ہوتی ہے۔ میر کی کئی مثنویاں مثلاً 'شعلہٴ عشق'، 'جوشِ عشق'، 'دریائے عشق' اور 'خواب و خیال' قابلِ ذکر ہیں۔ گویا نظم کے زمرے میں پورے طور پر تو نہیں آسکتیں لیکن اس کے بعض حصے مربوط ہیں۔ انہوں نے شکارنامے بھی لکھے ہیں۔ میر کی بعض مثنویاں مختصر ہیں جن میں موضوع کی وحدت کے 'علی الرغمِ تسلسل' کے شواہد موجود ہیں۔ مثال کے طور پر ایک چھوٹی سی نظم بعنوان 'جھوٹ ہے جس کے چند اشعار ملاحظہ کریں۔ یوں تو یہ ایک موضوعی نظم ہے لیکن اس کا انداز خطابیہ ہے:

اے جھوٹ تجھ سے نئے ہزاروں اٹھا کئے	ہنگامہ و فساد بھی ہر سو رہا کئے
اے جھوٹ راستی سے نہیں گمگلو کہیں	کہنے کو ہاں کہیں ہیں حقیقت میں ہے نہیں



اے جھوٹ اس زمانے میں کیونکر چلے معاش  
 ہر دار جس سے سب متعلق ہے کاروبار  
 مشکل حصول کام ہے یاں حاصل کلام!  
 اے جھوٹ دل مرا بھی بہت دردناک ہے  
 میر نے برسات کے موضوع پر بھی ایک مثنوی لکھی ہے یوں تو انہوں نے اس مثنوی میں  
 کوشش اس بات کی کی ہے کہ یہ مثنوی حقیقت پسندانہ طریق سے عبارت قرار دی جائے اس مثنوی  
 میں مشاہدے کی گیرائی و گہرائی کے شواہد تو ہیں اور موضوع کی وحدت کا بھی پورا خیال رکھا گیا ہے۔  
 لیکن کہیں کہیں زبان میں تھوڑی بہت ناہمواری راہ پاگئی ہے۔ لیکن اسے ہم نظم کے دائرے میں  
 شامل کر سکتے ہیں۔

کیا لکھوں میر اپنے گھر کا حال  
 گھر کہ تاریک و تیرہ زنداں ہے  
 ایک حجرہ جو گھر میں ہے واثق!  
 کہیں سوراخ ہے کہیں ہے چاک  
 کہیں گھونسلوں نے کھود ڈالا ہے  
 کہیں گھر ہے کو چھچھوند کا  
 کوئے ٹوٹے ہیں، طاق پھوٹے ہیں  
 برسات سے متعلق میر کی ایک مثنوی کے چند اشعار ملاحظہ کریں۔ اس مثنوی کی خوبی یہ ہے  
 کہ منظر نگاری میں میر نے فنکارانہ ذکاوت کا مظاہرہ کیا ہے اس کے علاوہ نظم کی ساخت میں بیٹھے  
 دھارے بہتے دکھائی دیتے ہیں:

رُت ہے برسات کی بہت پیاری  
 کیا ہری دوب جنگلوں میں ہے  
 کھیت دھانوں کے لہجے شاداب  
 ہر طرف کھل رہے ہیں گل بوٹے  
 ننھی ننھی برکتی ہیں بوندیں!  
 موجزن جھیلیں ندیاں ساری  
 سبز مٹل سے ہے سوزا پیاری  
 کر رہی ہیں نظر کی ولداری  
 جن سے شرمندہ باغ کی کیاری  
 روح پر ہوتی ہے خوش طاری

سوندی سوندی زمین کی مٹی      بھینی بھینی چمن کی بو پیاری  
 کوکلہ ، بنگہ ، کوکلیں ، طاؤس      اپنی تائیں ستاتی ہیں پیاری  
 شفق سرخ رنگ لائی ہے      لالہ گوں ہے سپر رنگاری  
 میر کے عہد میں سودا نے بھی کئی مثنویاں لکھیں ، نظم کے تقاضے تو پورے نہیں ہوتے لیکن  
 قصیدوں اور ہجو یہ مثنویوں میں کچھ مناظریوں پیش کیا ہے جن میں مصرعوں میں ارتباط اور زور تخیل کی  
 کرشمہ سازیاں ضرور نظر آتی ہیں۔ جزئیات کی مدد سے آنکھوں کے سامنے ایک مربوط تصویر ابھرتی  
 ہے۔ ایک قصیدے کی ”تشبیب“ کا ایک شعری اقتباس دیکھیں:

نجر ہوتے جو گئی آج مری آنکھ جھپک      دی وہیں آ کے خوشی نے درون پر دستک  
 پوچھا میں کون ہے بولی کہ میں وہ ہوں غافل      نہ لگے شوق میں جس کے کبھی شائق کی پلک  
 ہے خوشی نام مرا میں ہوں عزیز دلہا      زندگانی کی حلاوت ہے جہاں میں مجھ تک  
 کھول آغوش دل اور لے مجھے جلدی ناداں      پھر خدا جانے یہ دن کب تجھے دکھلائے فلک  
 سن کے یہ مژدہ و جاں بخش جو میں کھولی آنکھ      اٹھ نور کی سی مجھ کو نظر آئی جھلک  
 آنکھیں مل کے جو دکھوں ہوں تو ایک بالہ پوش      سر سے لے غرق جواہر میں وہ ہے پاؤں تک  
 زلفیں یوں چہرے پر بکھری ہوئی مائیں تھیں دل      جس طرح ایک کھلونے پر ہٹیں دو بانگ

اس میں کوئی کلام نہیں کہ سودا کے بعض ہجو دیں اپنے اندر نظموں کی چند خصوصیات کی طرف  
 اشارہ ضرور کرتی ہیں۔ یہ وہ ہجو ہیں جن میں سودا نے کسی فرد کے خلاف کوئی مستحمانہ جذبے کا  
 مضحک اظہار نہیں کیا ہے بلکہ سماجی زندگی کے ناہموار پہلوؤں کو مضحک طریق سے بیان کرنے کی سعی  
 کی ہے اور ان ناہمواریوں کو طنز و تعریض کا نشانہ بنایا ہے۔ اس سلسلے میں قصیدہ ”شہر آشوب“ اور ”تمص  
 شہر آشوب“ قابل ذکر ہیں۔ تمص شہر آشوب میں سودا نے شہر کی تباہی و بربادی کی تصویر کشی کی ہے  
 اور بیانیہ میں طنز و طعنت کی مضطرب لہریں موجزن معلوم ہوتی ہیں:

نخن جو شہر کی ویرانی کا کروں آغاز      تو اسکوسن کے کریں ہوش چغد کے پرواز  
 نہیں وہ گھرنہ ہو جس میں شغال کی آواز      جو کوئی شام کو مسجد میں جاوے بہر نماز  
 تو داں چراغ نہیں ہیں بجو چراغ غول  
 خراب ہیں وہ عمارات کیا کہوں تجھ پاس      کہ جس کو یکے سے جلتی رہی تھی بھوک لہریاں

اور اب جو دیکھوں تو دل ہو دے زندگی کا اداس بجائے گل چمنوں میں کمر کمر ہے گھاس  
کہیں ستون پڑا ہے کہیں پڑے مرغول

اس عہد میں میر حسن بھی تھے جنہیں زبان و بیان پر بڑی قدرت حاصل تھی۔ جزئیات نگاری کا کمال اگر کسی کو دیکھنا ہے تو انہیں ان کی معروف مثنوی 'سحر البیان' کا مطالعہ ضرور کرنا چاہئے۔ اس مثنوی کی ایک اختصا صی خوبی یہ ہے کہ اس مثنوی کے بعض حصے انفرادی نظم کے مطالبات پورے کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ نہ صرف بدرمیر اور بے نظیر کے عشقیہ احوال کا خوبصورت بیان ملتا ہے بلکہ اس وقت کا معاشرہ اس مثنوی میں سانس لیتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ مثنوی کے ایک حصہ کو آپ بھی دیکھیں ایک غم ناک کیفیت کی کس طرح مرقع کشی کی گئی ہے:

سحر نے کیا جب گریباں چاک اڑانے لگے مل کے سب سر پہ خاک  
اٹھا شہر میں ہر طرف شور و غل کہ غائب ہوا اس چمن سے وہ گل  
غم و درد سے دل جو سب کا بھرا ہوا باغ سارا وہ ماتم سرا  
گیا جب کہ وہ سرو اس باغ سے نظر پھول آنے لگے داغ سے  
اکڑنا گئے سرو سب اپنا بھول اڑانے لگیں قمریاں سر پہ دھول  
صدا اب جو کوئی انہوں کی سنے تو کوکو سے ان کی جگر تک بھنے  
ہوئے خشک اور زرد سادے نہال شمر لگ کے پاؤں ہوئے پامال  
ترانے سے بلبل کا جی ہٹ گیا گلوں کا جگر درد سے پھٹ گیا

میر حسن کے علاوہ، دیا شنکر نسیم، قلیق لکھنوی اور نواب مرزا شوق کی مثنویوں میں بھی کہیں کہیں ایسے حصے مل جاتے ہیں جنہیں ہم نظم کی ابتدائی شکل و صورت کے قریب قرار دے سکتے ہیں۔

اب تھوڑی گفتگو مرثیہ کے متعلق کر لی جائے۔ یوں تو مرثیہ جو صنف ہے اس میں نظم نگاری کے امکانات بھرپور ہیں لیکن ستم بالائے ستم یہ ہوا کہ اس صنف کو صرف شہادت امام حسین اور اس سے متعلق معاملات کا زیادہ تر شعری بیان قرار دے دیا گیا۔ لیکن میر انیس کے مرثیے میں نظم نگاری کے بڑے مضبوط شواہد موجود ہیں۔ انگریزی میں گرے کی 'ایلیجی' یا 'ٹینیسن کی' 'ان میموریم' In memorium مرثیہ کے ذیل میں آتی ہیں اور دونوں بلند پایہ نظمیں قرار دی گئی ہیں۔ میر انیس کے بعض بیانات اور مرقع قابل توجہ ہیں۔ جزئیات نگاری اور منظر نگاری میں تو انیس کا کوئی جواب نہیں اردو کی شعری

روایت میں انیس ایک نادر مثال ہیں۔ ایک بند ملاحظہ ہو:

پھولا شفق سے چرخ پہ جب لالہ زار صبح      گلزار شب خزاں ہوا ، آئی بہار صبح  
کرنے لگا فلک زر انجم نثار صبح      سرگرم ذکر حق ہوئے طاعت گزار صبح

تھا چرخ انخوری یہ رنگ آفتاب کا

کھلتا ہے جیسے پھول چمن میں گلاب کا

چلتا وہ باد صبح کے جھونکوں کا دم بدم      مرغان باغ کی وہ خوش الحانیاں ہم

وہ آب و تاب نہر، وہ موجوں کا بیج و خم      سردی ہوا میں، پر نہ زیادہ بہت نہ کم

کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا

تھا موتیوں سے دامن صحرا بھرا ہوا

قصیدہ، مثنوی، بجاویہ نگاری اور مرثیہ کے علاوہ بھی قطعہ اور رباعی میں نظم پاروں کی بدرجہ اتم

مکمل گنجائش ہے۔ خاص کر قطعہ میں موضوع کے ارتقا اور خیال کی تعمیر کے امکانات پوشیدہ ہوتے ہیں

لیکن اکثر شعراء کے خیالات کی شیرازہ بندی نہ ہونے کے باعث اور انتشار خیال کے شکار ہونے کی

وجہ سے 'قطععات عام طور پر ماسوائے چند کے غزل سے منسوب کہے جاتے رہے ہیں۔ بعض قطعہ میں

جذبہ کا ارتعاش اور خلوص کی آنچ ضرور محسوس ہوتی ہے۔ لیکن یہ چند خوشگوار استثناء کہے جاسکتے ہیں جیسے

کہ میر کا یہ مشہور زمانہ قطعہ:

کیا بود و باش پوچھو ہو پورب کے ساکنو

ہم کو غریب جان کے ہنس ہنس پکار کے

یا پھر غالب کے قطععات مثلاً:

اے تازہ واردان بساط ہوائے دل      زہار اگر تمہیں ہوں نالے نوش ہے

پھر اس انداز سے بہار آئی کہ ہوئے مہر و مہ تماشا ئی

رباعیات، بھی قطععات کی طرح نظم کے اساسی مطالبات پورے نہ کر سکے جب کہ رباعیوں

کی اردو میں کثیر تعداد ہے لیکن اس میں وہ سوز یا پھر وہ کیفیت نہیں پیدا ہو پائی جو دوسری اصناف کا طرہ

اختیار ہے۔ مشکل صنف کے ساتھ ساتھ وزن اور ردیف و قافیہ کی سخت پابندی اسے تخلیقی کرب بازی

کے قریب کر دیتی ہے۔ اردو شعری روایت میں ہم اسے مختصر ترین نظم تو ضرور قرار دے سکتے ہیں لیکن



نظم جن موضوعات سے نظم کہلاتی ہے اس کا لحاظ اس صنف میں کم ہی ملتا ہے۔

غالب یوں تو غزل کے عہد ساز شاعر ہیں ان کی عظمت اور شہرت دونوں سطحوں پر شاید ہی اردو کا دوسرا کوئی شاعر ہمسری کر سکتا ہے۔ غزل سے قطع نظر انہوں نے چند نظمیں بھی لکھی ہیں۔ مثلاً چکنی ڈلی، بنی روئی، اور آم وغیرہ کے عنوان سے جو نظم لکھی ہے اس کا ایک شعری اقتباس ملاحظہ کریں:

بارے آموں کا کچھ بیاں ہو جائے      خام نخل رطب فشاں ہو جائے  
نظر آتا ہے یوں مجھے یہ ثمر!      کہ دوا خانہ ازل ہے مگر  
آتش گل پہ ہے قد کا توام      شیر کے تار کا ہے ریشہ نام  
یا یہ ہوگا کہ فرط راحت سے      باغبانوں نے باغ جنت سے  
یا لگا کر خضر نے شاخ نبات      مدتوں تک دیا ہے آب حیات  
جب ہوا ہے ثمر فشاں یہ نخل      ہم کہاں ورتہ اور کہاں یہ نخل  
اس دور میں امانت لکھنوی نے بھی چند نظمیں لکھی ہیں ان کی ایک نظم بعنوان 'عشق مجازی سے توبہ بھلی'۔

یہ نظم سدس کے فارم میں ہے اور عشق کے حوالے سے تباہ کاریوں کا نقشہ کھینچا گیا ہے۔ خیال کی تکرار نے جا بجا نظم میں بے لطفی پیدا کر دی ہے لیکن بعض بند جوش و جذبات سے پُر زور بھی معلوم ہوتے ہیں:

یہ وہ گل چمیں ہے کہ تاراج کرے عیش کا باغ      یہ وہ گل دست ہے پھولوں کے عوض جس میں ہے داغ  
یہ وہ نکبت ہے کہ بلبل کا پریشاں ہو داغ      یہ وہ جھونکا ہے جو زیست کا گل کر دے چراغ

سرد اس بار سے گلزار کا مطبخ ہو جائے

اوس شبنم پر پڑے آتش گل رخ ہو جائے

اب تک آپ اردو نظم نگاری کے ابتدائی خدوخال سے روبرو ہو رہے تھے جن میں بعض مقامات پر نظم کے اساسی اوصاف کی چند جھلکیاں ضرور دیکھنے کو ملیں۔ لیکن نظم پھر بھی صنفی اعتبار سے اس معیار کو نہیں پہنچ پائی تھی جو اسے مطلوب تھی۔ لیکن اس شعری روایت میں ایک ایسا شاعر بھی گزرا ہے جس کا نام نظیر اکبر آبادی ہے۔ ایک عرصے سے ہم اپنی تنقیدات میں یہی پڑھتے آئے ہیں کہ کسی شاعر کی انفرادیت کی تعمیر و تشکیل دراصل اس کے انفرادی رویہ اور ادبی موقف سے متعین ہوتی ہے۔

میراجی کے ادبی سروکار

جہاں وہ اپنے اسلاف سے جدا روش اختیار کرتا ہے اور اس کا کلام اسلاف کے چبائے ہوئے لقمے کی جگہ نہیں ہوتا لیکن المیہ یہ ہے کہ نظیر کے شعری کمالات سے ہماری ادبی روایت میں بعض مقامات پر اچھا سلوک نہیں ہوا۔ نظیر پر جس طرح عوامی شاعر ہونے کا الزام عائد کیا گیا وہاں انہیں عجمی اور عربی اثرات سے بچ بچ کر چلنے پر نشانہ تمسخر بھی بنایا گیا جب کہ پورے طور پر یہ بات صحیح نہیں ہے۔ مشکل یہ ہے کہ ہم کسی بھی شاعر اور ادیب کے متون سے متعارف ہوئے بغیر اس قسم کی رائے زنی کرنے کے کچھ عادی سے ہو گئے ہیں۔ ہاں اس میں کوئی شک نہیں کہ نظیر نے پہلی بار اردو شاعری کو آریائی رنگ سے ہمکنار کیا۔ اور شاعری میں مقامیت اور ارضی حوالے سے متعارف کرایا۔ میرا ماننا ہے کہ نظیر کی شعری شخصیت کو زندگی اور فن کی وحدت کے معمول سے سمجھنے کی ضرورت ہے۔ اس موقع پر محمود ہاشمی کی رائے کا نقل کرنا خارج از بحث نہیں کہا جاسکتا۔

”نظیر سے پہلا تعارف اس عہد میں ہوا جب میں اردو شاعری کے قدیم ادوار میں کسی ایسے شاعر کو تلاش کرنا چاہتا تھا جس نے روایت کو گھٹا ٹوپ اور محصور عہد میں تمام آزاد روی کے ساتھ اپنی شخصیت کے اظہار کا فریضہ ادا کیا ہو اور اردو کی ہند ایرانی روایت، تصوف کے پڑ مردہ، بے عمل اور ست رفتار استعارات سے آزاد..... مری اس تلاش کا ایک سبب اس تہذیب سے انحراف کی تھی جو اردو شاعری کا مخصوص تناظر بنی رہی۔“ ۳

نظیر کی شخصیت اور شاعری مختلف رنگوں، پرچھائیوں اور کیفیتوں کے تصادمات کی ایک آماجگاہ ہے۔ نظیر کی نظموں کے آفاق کافی کشادہ اور وسیع ہیں۔ انہوں نے بڑی حد تک متداولہ مضامین شعر لسانی ڈھانچے اور رائج سانچوں سے نہ صرف انحراف کیا بلکہ اپنے مشاہدات اور تجربات کے اظہار کے لئے نئے راستے اور نئی منزلیں بھی تلاش کیں۔ ان کے شعری منظر نامہ میں انسان کی سادگی، رواداری، برادرانہ اخوت اور معصومیت کے حوالے ملتے ہیں بلکہ ان کے کلام میں ان کے عہد کی پوری معاشرت منعکس دکھائی دیتی ہے۔ نظیر ماضی کے بجائے حال میں جینے کے قائل ہیں وہ لمحہ امروز سے شادمانی کا آخری قطرہ تک نیچوڑ لینے کے قائل ہیں۔ نظیر نے اپنے کلام میں زندگی اور اپنے گرد و پیش کے بیان میں ایک نوع کی غیر رسمی طرز اظہار کو راہ دی ہے۔ ان کے شعری پرسونا کا حوالہ دراصل ارضیت سے ہم آہنگی کا حوالہ ہے۔ ان کے اقلیم شعر میں انسان سے محبت، وطن پرستی، وطن

دوستی اور مقامیت کے اظہار کے متور نشانات جا بجا ملتے ہیں۔ نظیر کے یہاں عمیق فلسفیانہ خیالات کی تلاش بے سود ہے۔ مگر وہ اپنے عہد کے معاصر مسائل کا بھرپور ادراک رکھتے تھے۔ انہوں نے زندگی کو جس نہج پر دیکھا اس کی ترجمانی کو اپنا جزو ایمان قرار دیا۔

نظیر کے زمانہ میں دلی ایک طرح تاراج ہو رہی تھی ہر طرف طوائف الملو کی اور بد امنی پھیلی ہوئی تھی۔ نظیر اکبر آباد میں رہتے ہوئے بھی ایک باشعور اور حساس فن کار کی طرح اپنے ملک میں برپا 'انارکی' کا نظارہ کر رہے تھے۔ انہوں نے اپنی کئی نظموں میں ان حالات کی تصویر کشی کی ہے اور میر و سودا کی طرح شہر آشوب بھی لکھے۔ ان کے یہاں انفرادیت اس لئے ہے کہ انہوں نے امراء اور رؤسا کے بارے میں لکھنے کی بجائے متوسط اور ان طبقوں کی عکاسی کی جو بے کپٹے تھے جن پر اکثریت کی نگاہ کم جا رہی تھی ان کے دگرگوں حالات سے ہمدردی کرنے والوں کا ایک طرح سے فقدان تھا یا پھر انہیں التفات کے قابل ہی نہیں سمجھتے تھے۔ شہر آشوب کے ایک دو بند ملاحظہ کریں:

بے روزگاری نے یہ دکھائی ہے مفلسی      کوٹھے کی چھت نہیں ہے یہ چھائی ہے مفلسی  
دیوار و در کے بیچ سہائی ہے مفلسی      ہر گھر میں اس طرح سے آئی ہے مفلسی  
پانی کا ٹوٹ جاوے ہے جوں ایک بار بند

مارے ہیں ہاتھ ہاتھ پہ سب یاں کے دستکار      اور جتنے پیشہ ور ہیں سو روتے ہیں زار زار  
کوٹے ہیں تن لوہار تو پیٹے ہیں سناں      کچھ ایک دو کے کام کا رونا نہیں ہے یار  
چھتیں پیٹے والوں کے ہیں کار و بار بند

نظیر نے معاشی بکھراؤ اور اس کے نتیجے میں اخلاقیات کی زبوں حالی اور عزیز قدروں کی پامالی کے کئی مزاحیہ خاکے پیش کئے ہیں۔ ان کی دراصل اسی طرح کی کوششوں کے عقب میں ایک سوچ کا فرما رہی ہے وہ یہ کہ غم کی تلخی کو کس طرح کم کیا جائے۔ لہذا غم کو گوارا ہانے کے لئے مزاح کا انہوں نے سہارا لیتا ضروری سمجھا۔ غم کو خوشگوار کوائف میں متقلب کرنے کی سعی مشکور کی اس سلسلہ میں کئی تخلیقات جیسے کہ پیسہ، زر، روٹیاں اور چپاتی ان کی معروف نظمیں ہیں۔ یہ نظمیں زمانہ کے حالات کی آئینہ داری بھی کرتی ہیں اور ان مسائل پر گہرا طنز بھی:

دنیا میں کون ہے جو نہیں جلائے زر      جتنے ہیں سب کدل میں بھری ہے ہوائے زر  
آنکھوں میں دھل میں جلن میں سینے میں جائے زر      ہم کو بھی کچھ تلاش نہیں اب سوائے زر

میراجی کے ادبی سروکار

جو ہے سو رہا ہے سدا جتلے زر

ہر اک بکری پکارے دن رات ہائے زر

نظیر کی ایک نظم بعنوان 'برسات کی بہاریں' جو ایک بیانیہ نظم ہے۔ یہ نظم قوت مشاہدہ، زندگی اور معاشرت سے اثر و ابستگی کی ایک نادر منظر ہے۔ نظم کے عقبی دیار میں اس عہد کی تہذیبی اور ثقافتی سرگرمیوں کی ایک دنیا آباد ہے۔ نظیر آواز سے صورت کی تخلیق اور ترنم سے کیفیت کی صورت گری کرتے ہیں۔ یہ نظم پیکر تراشی کی بھی ایک عمدہ مثال ہے:

ہیں اس ہوا میں کیا کیا برسات کی بہاریں      بزوں کی لہلہاٹ، باغات کی بہاریں

بوندوں کی جھلملاہٹ قطرات کی بہاریں      ہر بات کے تماشے ہر گھات کی بہاریں

کیا کیا مچھی ہیں یارو برسات کی بہاریں

نظم کے اندرون میں کہیں وصال کی شادمانی کا ذکر ہے، کبھی عشاق کی جدائی کے نتیجے میں اضطراب کی سی کیفیت کی ترجمانی ملتی ہے، تو کہیں امراء اور رؤسا اپنے محلات کے جھروکے سے برسات کی بوندوں سے لطف اٹھاتے نظر آئیں گے اور غریب اپنے مخدوش چھپروں میں زندگی گزارتے دکھائی دیں گے:

جو صل میں ہیں ان کے جوڑے ٹھک رہے ہیں      پھولوں میں جھولتی ہیں گہنے جھمک رہے ہیں

جو دکھ میں ہیں سوان کے سینے پھڑک رہے ہیں      آہیں نکل رہی ہیں آنسو ٹپک رہے ہیں

کیا کیا مچھی ہیں یاروں برسات کی بہاریں

کتنوں نے اپنے سے اب ہے یہ گت بنائی      میلے کچیلے کپڑے آنکھیں بھی ڈبڈبائی

نے گھر میں جھولا ڈالا نے اوڑھنی رنگائی      پھوٹا پڑا ہے جھولا تو ٹوٹی پڑی کڑھائی

کیا کیا مچھی ہیں یارو برسات کی بہاریں

اس طرح کی نظموں کے حوالہ سے انہوں نے بالواسطہ یا بلا واسطہ طور پر ترقی پسندوں کے

لئے ایک سیاق تو ضرور فراہم کر دیا یہ اور بات ہے کہ ان کی شاعری میں جو عوام ہے وہ انقلابی شعور و ادراک سے ہم رشتہ تو دکھائی نہیں دیتے، لیکن طبقاتی شعور کی دھوپ چھاؤں، گھٹتی بڑھتی ضرور دکھائی دیتی ہیں۔

نظیر کی ایک اور نظم جس کا عنوان ہے 'بنجارہ نامہ' جسے ہم نظیر کا جشن نور روز قرار دے سکتے



ہیں۔ یہ دراصل ایک تمثیل ہے۔ اس کے معناتی نظام کی سرحدیں بہت وسیع اور بیکراں ہیں۔ نظم کی بحر بہت مترنم اور حسرت و یاس کے مضامین کے لئے بہت موزوں ہے۔ اس کی روانی، سلاست، برجستگی سے 'یک گوشت سکون قلب حاصل ہوتا ہے۔ علاوہ ازیں ان خوبیوں کے بخارے کی خانہ بدوش زندگی سے انسان کی 'نقش بر آب' ہستی کی تمثیل پیدا کی ہے۔ لفظوں کے در و بست سے نہ صرف فنکارانہ ذکاوت اور ہنرمندی مترشح ہے بلکہ لفظوں کے تخلیقی استعمال سے ایک غیر معمولی نضا بھی قائم ہوتی ہے۔

نظیر کا ایک کارنامہ یہ بھی ہے کہ انہوں نے روایت سے انحراف کرتے ہوئے 'نظم کو اپنے لئے وسیلہ اظہار بنایا۔ انہوں نے زندگی کے مختلف مظاہر کو زندگی کے حوالہ سے ہی جاننے اور سمجھنے کی کوشش کی اس لئے ان کی شاعری میں زندگی اپنے تمام زاویوں اور جہتوں کے ساتھ واشگاف ہے۔ وہ عوامی زندگی کے جملہ پہلوؤں سے آگاہ تھے۔ ان کے ہاں عوام کا دکھ، درد، خوشی اور غم اپنے تمام ممکنہ ابعاد کے ساتھ جلوہ گر ہیں اور انہوں نے ان احساسات اور دانش عصر کو اپنی نظموں میں بڑے سلیقہ سے پیش کرنے کی مستحسن سعی کی ہے۔ نظیر کے یہاں کسی فلسفیانہ خیال کی تلاش مناسب نہیں ان کی شاعری بدلتے رنگوں کی شاعری ہے ان کے ہاں وحدت فکر اور فلسفہ کے شواہد کی تلاش ایک لایعنی عمل ہے۔ وہ ایک اچھے فنکار کی طرح مختلف لمحوں میں پیش آنے والے متنوع داخلی تجربات کو فن کی آمیزش سے ہمارے سامنے پیش کرنے کیلئے کوشاں رہے۔ احتشام حسین نے ان کی نظم میں تحقیقی تضاد کا حکم لگایا ہے۔ نظیر کی شعریات کی تفہیم میں بڑے بڑوں سے چوک ہوئی ہے۔ اس کی بنیادی وجہ تحفظات کے حصار میں رہ کر جب ہم کسی بھی فن پارے کا تجزیہ کریں گے تو اس طرح کی غلط فہمیوں کا سرزد ہونا عین ممکن ہے۔ احتشام حسین کے نقش قدم پر اختر اور یونی کو بھی دیکھا کہ ان کے چھوڑے ہوئے نقوش کی قیادت میں دوڑے جا رہے ہیں۔ ملاحظہ فرمائیں:

”زمانے نے سب سے گہرا اثر نظیر پر یہ چھوڑا کہ اس کی شاعری میں تضاد پیدا ہو گیا۔ کیونکہ جس سماج کی وہ پیداوار تھا، اس سماج میں ہی تضاد پایا جاتا تھا۔“

مذکورہ اقتباس میں ایک میکانیکی طرز کو راہ دی گئی ہے۔ فن اور فن کار کی روح کو سمجھنے کے لئے ایک نوع کے میکانیکی طریقہ کو اختیار کیا گیا ہے۔ انہوں نے ہمیشہ سماجی زندگی کے متنوع پہلوؤں کی نبض شناسی کی ہے۔ ہم یہاں تک کہہ سکتے ہیں کہ ان کی نظمیں ہندوستانی کلچر کے کامیاب شناس

نا ہے ہیں۔ زندگی کا جو پہلو ان کے سامنے آیا انہوں نے اپنے تاثرات پیش کر دیے۔ اگر ہم اس طرح کی کارگزاریوں کو تضاد سے تعبیر کریں گے تو اس کے معنی یہ ہوئے کہ ہم نے زندگی کے مشاہدہ کو بہت ہی محدود کر دیا ہے۔ تھوڑی دیر کے لئے اگر یہ مان بھی لیا جائے کہ ان کے یہاں تضاد ہے تو ہمیں یہ تضاد آہنگ میں بدلتا دکھائی دیتا ہے۔ نظیر کے یہاں اس طرح کی کیفیت اس لئے نمود پذیر ہوئی کہ انہیں زندگی سے گہری محبت ہے لگاؤ ہے اور انوث و بانگلی ہے۔ ان کی شاعری میں کسی مخصوص رنگ کی تلاش مناسب نہیں۔

نظیر کی زبان اپنے وقت کی مروجہ زبان سے مختلف تھی۔ انہوں نے علمی زبان کے بجائے عوامی زبان کو اپنی شاعری کیلئے ترجیح دی انہیں اپنے تجربہ اور مشاہدہ کو پیش کرنے میں ان اسالیب میں آسانی میسر آتی تھی اور ان کے پیش نظر ترسیل اور ابلاغ کے مسائل بھی رہے ہیں۔ لیکن زمانے کو کیا کہا جائے کہ ان کی زبان کو مبتذل کہا اور عامیاناہ طرز سے تعبیر کیا۔ دوسری بات یہ کہ پہلی دفعہ نظیر نے کھل کر ہندی الفاظ کی آمیزش کی اور نجی رنگ کے علاوہ آریائی رنگ کو اپنی شاعری میں جگہ دی۔ یہ باتیں سستہ بند لسانی تصورات کے منافی تھیں لہذا ان کی شاعری کو پار دوستوں نے وہ جگہ نہیں دی جس کے وہ مستحق تھے۔ نظیر کا کمال ہے کہ انہوں نے آرائشی زبان کے بجائے روزمرہ کی زبان اور عام بول چال کی زبان کو اپنے لئے وسیلہ اظہار بنایا۔ وہ دیو مالا سے بھی واقف تھے اور ان کے استعمال سے شاعری کو ایک نوع کی مقامیت سے ہمکنار کیا۔ اس سلسلے کی ایک عمدہ مثال 'مہادیوی کا بیاہ' ہے۔ چند شعر ملاحظہ کریں۔ ان اشعار میں بارات کا منظر بڑی خوبصورتی سے کھینچا گیا ہے:

جب رات ہوئی بت شیو شکر خوش وقتی سے اسوار ہوئے  
سب آگے پیچھے دولہا کے دلشاد براتی ساتھ چلے  
فانوس رنگیں جھلمیاں اور جھاڑ بڑی گلکاری کے  
ہر آن جڑاؤ چنور ڈھلیں اور مسیں کے اوپر چھتر بھرے  
وہ پریاں ناچیں تختوں پر پوشاکیں گہنے جھمک رہے  
نقارے نوبت طبل نشان الفوزے بجتے اور ڈلے

مختصر یہ کہ نظیر نے اپنے دور میں شعوری یا لاشعوری طور پر نظم میں موضوعی وحدت کا خیال رکھا اور خیال کی تعمیر اور ارتقاء پر بھی نظر رکھی۔ اگر یہ بات کہی جائے تو غلط نہ ہوگا کہ نظیر نے میراجی کے

لئے نہ صرف خام مواد فراہم کئے بلکہ آریائی رنگ کو میراجی کے لئے ایک ثقافتی ورثہ کے طور پر بھی چھوڑا۔ میراجی نے تہذیبی، معاشرتی، دیومالائی، ارضی، لسانی، گویا کہ ہر سطح پر نظیر کی اتباع کی کامیاب سعی کی۔ اس لئے میں نے نظیر پر تھوڑی تفصیل سے گفتگو کرنا ضروری سمجھا کیونکہ میرا بنیادی موضوع میراجی کی شعریات کی تشکیل اور تعمیر سے واقف ہونا اور یہ وہ عناصر ترکیبی ہیں جن سے میراجی کے اسلوبیاتی نظام کی تشکیل میں کافی مدد ملی ہے۔

### پیش منظر:

جدید اردو نظم کی پیدائش اور اس کی ترقی کے مختلف محرکات و عوامل میں ایک اہم محرک اعلیٰ ۱۸۵۷ء کی پہلی جنگ آزادی کو قرار دے سکتے ہیں۔ کیونکہ اس سانحہ دلدوز نے ہندوستانی معاشرت میں ایک انقلاب برپا کر دیا۔ ہم انگریزوں سے جس قدر بھی بیزار ہوں لیکن اس حقیقت سے چشم پوشی ہرگز نہیں کر سکتے اور نہ اس کی ہم تاب لا سکتے ہیں کہ اس سانحہ عظیم نے ہماری زندگی میں ہر سطح پر انقلاب برپا کر دیا بلکہ ہندوستان کو عہد وسطیٰ کی تاریکیوں سے نکال کر ایک نئی طرح کی بیداری اور نئی روشنی کے نئے اکسیر فکرو فن میں داخل کر دیا۔ اہم شام حسین اپنے مقالہ 'اردو ادب اور انقلاب' میں رقم طراز ہیں:

”۱۸۵۷ء کا انقلاب ایک خاموش۔ کسی حد تک غیر منظم اور غیر مبہم قوی احساس کا وہ نقطہ آخر تھا جس کے بعد سے ہندوستانی ذہن نے ایک نیا سفر شروع کیا گو کہ اس میں قدیم افکار و خیال اور چھوڑی ہوئی منزلوں کی گرد بھی شامل رہی۔ لیکن آگے کی منزلوں میں قدم اٹھاتے وقت ایک نئے شعور کی ضرورت کام آئی اس لئے غدر کے بجائے انقلاب کہنا ہی موزوں ہوگا۔“

۱۸۵۷ء کے انقلاب کے سلسلہ میں ہمارے یہاں دو اہم آراء سامنے آتی ہیں جو کسی حد تک دو انتہاؤں پر سفر کرتی نظر آتی ہیں۔ ایک طبقہ کسی حد تک حقیقت پسندانہ رائے رکھتا ہے جس کی نگاہ میں یہ سانحہ کوئی قوم پرستانہ بغاوت نہ تھی اور نہ انگریزوں کے خلاف کوئی منضبط اور منظم جدوجہد قرار دے سکتے ہیں۔

ایک بڑا طبقہ انگریزوں کے رویوں اور اقتدار پر جابرانہ قبضہ کرنے کے طریقہ سے بیزار تھا جب انگریزوں نے بنگال پر اپنا قبضہ جمایا تو انہیں اس بات کا شدید احساس ہوا کہ یہاں تعلیمی



سرگرمیاں تو ہیں لیکن یہ صرف کلاسیکی زبان و ادب کے مطالعہ تک محدود ہیں۔ لہذا مشنریوں کی مدد سے انگریزی تعلیم اور سائنس سے روبرو کرانے کے لئے ۱۸۱۳ء میں حکومت برطانیہ نے اہل ہند کی تعلیم کے لئے ایک لاکھ منظور کیا۔

۱۸۸۰ء میں کلکتہ میں ایک کالج کھولا گیا جہاں انگریزی علوم اور ادبیات کی تعلیم کا بھی نظام قائم کیا گیا۔ بعد ازاں ہندوستان کے بڑے شہروں مثلاً مدراس، بمبئی، اور کلکتہ میں ۱۸۶۱ء میں جدید طرز کی یونیورسٹیاں قائم کی جانے لگیں اور اس طرح دوسرے شہروں میں بھی ادب اور سائنس کی تعلیم کے فروغ کے لئے اقدامات کئے جانے لگے۔

اسی مقصد انگریزی تعلیم اور نئے علوم و فنون سے ہندوستانیوں کو متعارف کرانا تھا تاکہ انہیں حکومت کرنے میں آسانی ہو سکے اور یہاں کے عوام نئے علوم و فنون سے بھی بہرہ مند ہو جائیں۔ انگریزوں نے نئے تعلیمی نظام کو عقلی بنیادوں پر استوار کیا۔ ۱۸۸۲ء میں سر ولیم ہنٹر کی سرکردگی میں ایک کمیشن قائم کیا گیا جس کے دائرہ کار میں ہندوستان میں انگریزی تعلیم کی سرگرمیوں کا جائزہ لینا بھی شامل تھا، ساتھ ساتھ اسے پرائمری درجوں تک فروغ دینا تھا دوسرا اقدام رائج توہم پرستی اور فردہ تعلیمی نظام کی اصلاح کرنا بھی مقصود تھا، لیکن یہ کام اتنا آسان بھی نہیں تھا کیونکہ ہندوستانی جاگیردارانہ نظام کے زوال کے نتیجے میں ظاہر داری، اخلاقی اور سماجی تصورات کے جوہت کدے آباد تھے اسے منہدم کرنا کوئی آسان کام بھی نہ تھا، کیونکہ ہر قوم کو اس کے تصورات وہ چاہے جتنے بھی اندر سے کھوکھلے ہوں انہیں عزیز ہوتے ہیں اس میں زندگی کے آثار باقی نہ ہوں لیکن اس سے چٹے رہنا ان کی ایک نفسیاتی مجبوری بھی ہے۔ لہذا ایک نوع کی کشمکش اور تصادم کی صورتحال پیدا ہونے لگی لیکن ایک بڑا طبقہ انگریزی تعلیم کی آزادی سے متاثر بھی تھا برادران وطن کا ایک بڑا طبقہ اس طرح کے اقدام سے بہت خوش تھا اور اس نے آگے بڑھ کر اس تبدیلی اور انقلاب کا خیر مقدم کیا۔ یہ لوگ اپنی تہذیب اور معاشرت سے ان برائیوں کی نہ صرف تکذیب چاہتے تھے بلکہ استیصال بھی۔ لہذا اس سلسلہ میں راجہ رام موہن رائے کی اہمیت بہت بڑھ جاتی ہے۔ انہوں نے ان تمام تبدیلیوں کا نہ صرف استعمال کیا بلکہ اس کی افادیت اور معنویت پر بھرپور روشنی بھی ڈالی۔ انہوں نے کئی سماجی برائیوں اور اوہام پرستی سے سماج کو پاک کرنے کی بھی ٹھان لی۔ مغربی تعلیم نے عقلیت پسندی، اعتدال، میانہ روی اور حقیقت پسندی کے نئے اسباق بھی پڑھائے۔ ۱۸۲۸ء میں مذہبی اصلاح کے پیش نظر، ہوسماج کی



استحباب کی گئی۔ انہوں نے آئینی سطح پر انگریزوں سے قومی مطالبات کی مہم کا آغاز بھی کر دیا اور اس طرح آگے چل کر قومی تحریکوں کے لئے رائے عامہ کو ہموار کرنی شروع کر دی۔ اس تحریک کے بعد دوسری تحریک بھی زور پکڑنے لگی۔ آریہ سماج کی بنیاد سوامی دیانند سرسوتی نے ڈالی، انہوں نے ویدک دھرم کا پرچار تیز کر دیا۔ انیسویں صدی کی ایک اہم اصلاحی تحریک 'رام کشن مشن' کی بھی، ان تحریکوں کی مدد سے بنیاد پڑی۔ ۱۸۷۵ء میں نیویارک میں 'تھیوفیکل سوسائٹی' کا قیام عمل میں آیا تو اس کی ایک شاخ ہندوستان میں بھی قائم کی گئی۔ اس کا مقصد مذہبی رواداری، حق گوئی اور خدا پرستی کو فروغ دینا تھا۔ دوسری جانب مسلمان انگریزوں کے سخت مخالف تھے۔ سب سے پہلے شاہ ولی اللہ نے بغاوت کا پرچم بلند کیا، اس کے بعد اس پرچم کے سلسلے سید احمد بریلوی، مولانا عبدالحی اور شاہ اسماعیل شہید بھی جمع ہو گئے۔ ہندوؤں نے اپنی دوراندیشی کے زیر اثر نئے تقاضوں کو نہ صرف سمجھنا شروع کیا، بلکہ ان تہذیبوں سے اکتساب فیض بھی کرنے لگے۔

اس طرح اکثریتی طبقہ انگریزوں کی نگاہ میں معزز قرار پایا اور مسلمانوں کی وفاداریاں مشتبہ قرار پائیں۔ دراصل مسلمانوں میں اپنی زبان، تہذیب اور مذہب کے حوالے سے ایک نوع کی نزکیہ پید ہو چلی تھی جس کا برملا اظہار ان لوگوں نے کرنا شروع کر دیا کیونکہ مغربی تعلیم کے استیلا کی زد میں مسلمانوں کی تہذیب اور معاشرت آگئی تھی اور مسلمان کسی طور پر ان کے آگے سرخم کرنا نہیں چاہتے تھے۔ انگریزوں میں یہ تاثر عام ہونے لگا کہ مسلمان شورش پسند ہیں اور یہ آسانی سے وقت کا ساتھ نہیں دے سکتے۔ کہنے روایات سے گلو خلاصی کسی قیمت پر نہیں چاہتے تھے۔ ان کا ماننا تھا کہ ان کی تہذیب اور ثقافتی معاملات کے آگے انگریزوں کی لائی ہوئی علمی برکتیں بچ اور کمتر ہیں۔

اس مہیب صورتحال اور منظر نامہ سے متصادم ہونے کی صورت میں یہ ضرور خیال کیا گیا کہ مسلمان نہ صرف اپنی تہذیبی اور ثقافتی شناخت کو قائم رکھیں بلکہ اسے بحال رکھنے کے لئے جو جتن کرنا ہے وہ کریں لیکن خود کو نئی روشنی سے سرشار بھی کریں اور ایک نوع کا مفاہمانہ روش اختیار کریں۔ لہذا اس جانب بھی کوششیں تیز کر دی گئیں اور ایک درمیانی راستہ اختیار کرنے کی منصوبہ بند کوشش کی گئی وہ یہ کہ مسلمان ایک طرف ماضی کی از سر نو دریافت پر آمادہ ہوں اور اس کو تحفظ فراہم کرنے کے سوسو جتن کریں اور اپنے اندر خود اعتمادی بحال کرنے کی طرف بھی توجہ دیں اور نئی حکومت کی لائی ہوئی فنی، سائنسی اور نئے علوم سے اکتساب فیض کے لئے بھی راہیں ہموار کریں۔ اس سے یہ ہوگا کہ ایک

شاندار مستقبل کی تعمیر کے لئے قوام بھی میسر آجائیں گے اس طرح کی کاوشوں کو تہذیبی نشاۃ الثانیہ کا نام دیا گیا۔

اس تحریک کے میرکارواں سرسید تھے۔ انہوں نے مسلمانوں کے سلسلے میں جو انگریزوں میں غلط فہمیاں راہ پا گئی تھیں ان کے ازالے کی کوشش کرنے لگے دوسری طرف مسلمانوں کو نئے علوم کی افادیت اور اس کے مثبت نتائج سے واقف بھی کرانا تھا تاکہ وہ مایوسی اور بیجا نرکیسیت کے قعر مذلت سے باہر آسکیں اور ایک تازہ رمتی اور نئے حوصلوں کے ساتھ زندگی میں آگے بڑھ سکیں۔ مسلمانوں کو یہ بھی تلقین کرنا اور انہیں اعتماد میں لے کر یہ یقین دہانی بھی کرانی تھی کہ انگریزوں سے دوری کے بجائے قریب ہوا جائے اور ان کی علمی اور تہذیبی کارگزاریوں سے محتاط استفادہ کی کوئی صورت نکالی جائے۔ سرسید کو یقین تھا کہ انگریزی تعلیم کی برکتوں سے مسلمان نہ صرف مستفیض ہو سکتے ہیں بلکہ ان کے اندر دقیانوسی خیالات کی دلدل سے نکلنے میں نئی تعلیم کافی مددگار ثابت ہو سکتی ہے۔ اکثریتی طبقہ میں ایک بڑی تعداد ان راہوں پر چل پڑی تھی اور وہ فائدے میں تھی۔ اس کی ذریعہ مثال جیسا کہ میں نے اوپر کے سطور میں یہ بات کہی کہ راجہ رام موہن رائے نے آگے بڑھ کر ان تبدیلیوں پر نہ صرف لبیک کہا بلکہ اپنی قوم کو اس سے مستفیض بھی کیا۔ انہوں نے وقت کی نزاکت کے پیش نظر اس سلسلے میں اپنی یا معنی کوششوں کو ایک نئی سمت میں موڑنے کی بھی سعی کی۔ سرسید نے راجہ رام موہن رائے کے دکھائے ہوئے راستے پر ہی چلنا سودمند سمجھا سرسید کی یہ انفرادی کوشش رفتہ رفتہ اجتماعیت میں بدلنے لگی اور ان کے آس پاس دانشوروں کا ایک حلقہ بنتا چلا گیا۔ جن کے علمی اور فکری تعاون سے معاشرے کے تمام شعبوں میں اصلاح کی کوششیں تیز تر ہوتی چلی گئیں۔ اس طرح مسلمانوں کی بھی قومی تاریخ میں ایک نئے دژن، نئے ذہن اور ایک نئے انداز فکر کی بنیاد پڑنی شروع ہو گئی۔ ایک جانب انہوں نے تہذیب الاخلاق کے ذریعہ مذہبی امور اور اخلاقیات کے غلط تصور کو ایک طرف زائل کرنے کی سعی کی تو دوسری طرف خطبات احمدیہ اور تفسیر قرآن کے توسط سے مذہبی معاملات میں نئی روشنی داخل کرنے کی بھی کوشش تیز کر دی۔ سرسید نے طالب علموں کو نہ صرف تہذیب کو ایک نئے تناظر میں دیکھنے کی تلقین کی بلکہ اس کیلئے نئے تاثرات بھی قائم کئے تاکہ تہذیب کو ایک وسیع تر معنی میں سمجھا اور سمجھایا جاسکے کیونکہ ہماری تہذیب ظاہری چمک دمک اور تکلفات کی اسیر تھی مذہب کو ایک دانشورانہ جہت فراہم کرنے کی طرف بھی مائل دکھائی دیے۔ اس طرح انہوں نے عقلیت پرستی

کی بنیاد ڈالی۔ جس کی رو سے فطرت کے تمام مظاہر علت اور معلول کے قانون اور ضابطہ کے پابند تھے۔ لیکن سرسید کے اس منفرد شعور سے مذہب کے ثابت قدروں کو بعض پہلوؤں سے صدمہ بھی پہنچ رہا تھا اور ان پر مختلف سمتوں سے حملے بھی شروع ہو گئے اور ان پر نیچری ہونے کا الزام بھی عائد کر دیا گیا۔ لیکن سرسید اس طرح کے حملوں سے گھبرائے نہیں اور اپنے قائم کردہ خطوط پر سفر کرتے رہے۔ سرسید کے اس انقلابی اقدام کے زیر اثر حالی اور آزاد نے نیچرل شاعری کی داغ بیل ڈالی اور اس طرح اردو میں جدید نظم نگاری کی اساس رکھ دی گئی۔ ان کے مطابق اردو شاعری چند پامال اور پیش پا افتادہ موضوعات کا شکار تھی اور تصنع اور سستی جذباتیت کا اردو شاعری ایک دفتر پریشاں بن گئی تھی۔ خصوصی طور پر نظم کے حوالہ سے انہوں نے ایک جگہ فرمایا کہ

”ہماری زبان کا علم و ادب میں بہت بڑا نقصان یہ تھا کہ نظم پوری نہ تھی۔ شاعروں نے اپنی ہمت عاشقانہ غزلوں اور داسوختوں اور مدحیہ قصیدوں، ہجو یا قطعوں اور قصہ کہانیوں کے لئے کئی مثنویوں میں صرف کی تھی۔ دوسری قسم کے مضامین جو در حقیقت وہی اصلی مضامین ہیں اور نیچر سے علاقہ رکھتے ہیں۔ نظم کے اوزان وہی معمولی ردیف و قافیہ کی پابندی گو یا ذات شعر میں داخل تھی اور بے قافیہ شعر گوئی کا رواج بھی نہ تھا اور اب بھی شروع نہیں ہوا۔ ان باتوں کے نہ ہونے سے حقیقت میں ہماری نظم نہ صرف ناقص ہی رہ گئی بلکہ غیر مفید بھی تھی۔ اردو کے علم و ادب کی تاریخ میں ۱۸۷۴ء کا وہ دور بھی لاہور میں نیچرل شاعری کا مشاعرہ قائم ہوا، یادگار رہے گا۔“ ۶

اس طرح کی باتیں پہلی بار کہی گئی اور یہ بالکل نئی آواز تھی جس سے نہ صرف سرسید کے ادبی مطالعات کا پتہ چلتا ہے بلکہ ان کی آگہی، ان کی بصیرت اور ان کے نئے ادبی شعور کے مختلف رنگوں کو بھی دیکھا جاسکتا ہے۔

مذکورہ خیالات کا ایک وسیع سیاق ہے جس سے ڈسکورس قائم کئے بغیر جدید اردو نظم کی پیدائش اور اس کے ارتقائی منازل کو نہیں سمجھا جاسکتا۔ لہذا اس اجمال کی تفصیل ضروری ہے تاکہ جدید نظم کی آفرینش کے متعلق جواز اور اس کے قیام کے سلسلہ میں صحیح نتائج سے استنباط کیا جاسکے۔ ہندوستان میں تحریک حیات نو کو تہذیبی سطح پر تہذیبی نشاۃ الثانیہ بھی کہا جاتا ہے۔ کسی ملک میں یہ یوں اچانک



وجود میں نہیں آتا۔ اس طرح کی ایک روشن مثال پورے یورپ کی نشاۃ الثانیہ ہے اور یہ تحریک بہت حد تک یورپ کی تحریک کی ایک نوع کی توسیع ہے۔ انگریزی تعلیم جب ہمارے ملک میں اپنے بال پر پھیلا نے لگی تو اس کے نتیجہ میں ہمارے یہاں بھی خیالات میں کشادگی، پھیلاؤ اور ہمہ گیریت کے نئے معطیے روشن ہونے لگے اور سائنس اور نئے علوم کی وجہ سے ہم فطرت سے قریب ہوتے چلے گئے اور ان کے مضمرات ہم پر صحت منداثرات مرتب کرنے لگے۔ ایک خوش آئندہ بات یہ بھی ہوئی کہ ہمارے اندازِ نظر اور فکر و شعور میں نئی بصیرتیں شامل ہونے لگیں لیکن اس کے علی الرغم چند مشکلات بھی دامن پکڑنے لگیں کیونکہ وہ شعراء و ادباء جو نئی روشنیوں سے معمور تھے اور جن میں وقت کے ساتھ بدلنے کا ملکہ بھی تھا اور نئی شعری تشکیلات اور نئی بصیرتوں کا فہم بھی تھا، انہیں مروجہ اظہاری سانچوں میں روک سی محسوس ہونے لگی۔ اس کی بنیادی وجہ یہ تھی کہ انہیں نئے اور بالکل منفرد تصور استو شعر کا سامنا تھا اور اس کے علی الرغم روایتی بیڑوں سے متصادم ہونا بھی تھا کیونکہ یہ حضرات زبان میں ہیئت کی سطح پر نئے تجربوں کی طرف مائل تھے۔ غزل، وہ صنفِ سخن تھی جس میں زیادہ تر روایتی خیالات پیش کئے جاتے تھے۔ اس لئے حالی اور آزاد کو شعری تجربوں کی کامیاب اظہار کے لئے ایک صنف کی تلاش کرنی پڑی جو اپنے اندر چمک اور پھیلاؤ رکھتی ہے۔ یہ کام انہوں نے پہلے پہل 'مثنوی' سے کیا جو نئی نظم کی ایک ہیئت بن گئی۔

انگریزی تعلیم کے ساتھ ساتھ نئی نسل، انگریزی نظموں کے تجربوں اور اس کے اسالیب سے واقف ہونے لگے۔ ان میں اس بات کا احساس جڑ پکڑنے لگا کہ ان کی نظموں کے موضوعات بھی بالکل الگ ہیں۔ جب نئی نسل کے بیدار اذہان اس طرح کی تخلیقات سے دوچار ہوئے تو انہیں اردو شاعری کی کم مائیگی اور اس کی پیش پا افتادگی کا قوی احساس ہونے لگا۔ سب سے زیادہ احساس غزل کی تنگ دامانی اور اس کی قسردگی کا ہوا۔

”بعض لوگوں کو یہ لگا کہ کیوں نہ ان لوگوں کو مغرب کی نظموں سے روشناس کرایا جائے لہذا کچھ لوگوں نے انگریزی کی نظموں کے ترجمے شروع کئے یہ ترجمہ ابتداء میں بہترین نمونے کے طور پر آنے والے ترجمہ کی روایت کے لئے ایک محرک کا کام کیا۔ تحقیق سے پتہ چلا ہے کہ انگریزی کے قدیم ترین ہندوستانی ترجمہ روسن رسم خط میں ہالینڈ کے ایک باشندہ 'جانی جوشا' نے اپنی کتاب 'لنگوا ہندوستانیکا' میں



درج کیا ہے۔ یہ کتاب محققوں کے مطابق ۱۷۳۳ء میں شائع کی گئی تھی۔ اس میں مطبوعہ ترجمے انجیل مقدس اور حضرت عیسیٰ کی چند دعاؤں کے ہیں جس کے بارے میں ”گریسن“ نے کہا کہ کسی ہندوستانی زبان میں یورپین زبان کا یہ پہلا ترجمہ تھا۔ اس کے بعد ترجمے کے دوسرے نمونے گل کرسٹ نے ۱۷۹۶ء میں نثر میں ہی پیش کئے جو ان کی تصنیف (A gramer of the Hindustani Language) میں شامل ہے۔

جدید اردو نظم نگاری کے اولین سپہ سالاروں میں آزاد اور حالی کا نام کافی نمایاں ہے۔ ایک حلقہ کا خیال ہے کہ نئے دور کی نظم نگاری دراصل ایک رد عمل کے طور پر وجود میں آئی۔ یہ رد عمل لکھنؤ کی شاعری کے تکلفات سے پریشانی، ظاہر پرستی، سطحیت اور ابتذال کے مختلف رنگوں کا ایسا آمیزہ تھی جو صرف ردائی بے مزہ اور بے جان شاعری کی نمائندگی کرتی تھی۔ جہاں صرف خارجیت تھی اور اس کا دور دورہ تھا۔ داخلیت یا اس کے ارتعاشات کی کوئی رمت نہیں پائی جاتی تھی۔

پایان کار اس طرز کی شاعری کے خلاف جو رد عمل ہوتا تھا سوہو اور اس کے نتیجے میں ایک ایسی صنف کی آراستگی پر زور دیا جانے لگا جو تازگی، ندرت، جدت اور صداقت کے اوصاف سے مزین تھی اور یہ صنف جدید نظم کے نام سے موسوم ہوئی۔ ابتداء میں صرف موضوعات میں جدت اور تازگی کا خیال رکھا گیا لیکن بعد ازاں اس میں ہیئت کے مختلف تجربے ہونے لگے کیونکہ ہیئت میں مختلف تجربوں کے علی الرغم موضوعاتی تنوع کا بھی بھرپور خیال رکھا جانے لگا۔ اس طرح نظم اردو میں ایک آزاد اور خود مکتبی صنف کے طور پر اپنی معنویت قائم کرنے لگی۔ اس حقیقت سے انکار تو نہیں کیا جاسکتا کہ مغربی تعلیم اور تہذیب و تمدن کے اثر سے نہ صرف ہمارے موضوعات کے دامن کو وسیع کیا بلکہ اس صنف میں پایاں کار مختلف پتوں میں تجربے بھی ہونے شروع ہو گئے اور موضوعات کی بولگہ بولگہ و لحاظ رکھا جانے لگا۔ آزاد اور حالی نے انگریزی علوم و فنون کا نہ صرف استقبال کیا بلکہ اس کے نتیجے میں جو پورا منظر نامہ بدل رہا تھا اس کی بہت عمدہ تصویر کشی کرتے ہوئے رقمطراز ہیں:

”ملک ہمارا غریب آفرینش جدید کے وجود میں قالب تبدیل کیا چاہتا ہے۔ نئے نئے علوم ہیں، نئے نئے فنون ہیں، سب کے حال نئے ہیں۔ دل کے خیال نئے ہیں عمارتیں نئے نئے نقشے کھینچ رہی ہیں۔ رستے نئے خاک ڈال رہے ہیں۔ اس

طلسمات کو دیکھ کر عقل حیران ہے مگر اسی عالم حیرت میں ایک شاہراہ پر نظر جاتی ہے اور معلوم ہوتا ہے کہ تہذیب کی سواری شاہانے چلی جاتی ہے۔“ ۸

مذکورہ بیان سے تو یہ اندازہ بہ آسانی لگایا جاسکتا ہے کہ انہیں حالات کی تبدیلی اور نئے علوم و فنون کے مثبت تغیرات اور اس کے اثرات کا گہرا شعور تھا۔ اسی شعور نے نئی نظم کے تصور کو قائم کرنے میں غیر معمولی کردار ادا کیا۔ آزاد نے اس تصور کو عام کرنے اور اس کی تشکیلات کے پیش نظر کرل ہیرالڈ کی سرپرستی میں ۱۸۶۷ء میں نہ صرف انجمن کے پہلے جلسے کا انعقاد کیا بلکہ انہوں نے بعنوان ’نظم اور کلام موزوں کے باب میں‘ کے موضوع پر ایک لکچر دیا۔ اس پہلو سے انہوں نے اردو کی عام صورتحال پر نہ صرف عدم اطمینان کا اظہار کیا بلکہ شعری ماہیت، اسلوب اور مقاصد پر روشنی ڈالتے ہوئے ’نظم نگاری کے میدان میں ایک نئے طرز شاعری اور نئے فکری تصورات کی نوید بھی دی۔ اس طرز شاعری کے قیام عمل کے لئے بڑے جوش و خروش، اخلاص اور مفکرانہ انتہاک کے ساتھ کمر بستہ ہو گئے۔ آزاد کو اردو شاعری کے پرانے استعاروں سے ایک نوع کی کد تھی۔ کیونکہ اب ان نظموں میں تازگی اور رمت باقی نہیں رہ گئی تھی۔ معاصر موضوعات سے یہ استعارے، محاورے اور لفظوں کے دروبست، قطعی ہم آہنگ نہیں تھے۔ یعنی آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ آزاد کو اپنی روایتی شاعری سے ایک نوع کی چڑھ ہو گئی تھی وہ بہت جلد اردو کی شعریات میں کوئی انقلاب چاہتے تھے اس لئے نئے الفاظ اور نئے صنائع بدائع کی تلاش پر نکل پڑے ایک جگہ فرماتے ہیں:

”قصاحت اسے نہیں کہتے کہ مبالغہ اور بلند پروازی کے بازوؤں سے اڑے،

قافیوں کے پروں سے فر فر کرتے گئے۔ لفاظی اور شوکت الفاظ کے زور سے آسمان

پر چڑھتے گئے اور استعاروں کی تہ میں ڈوب کر غائب ہو گئے۔“ ۹

آزاد نے نئی نظم کے سلسلہ میں جہاں نثری اسالیب میں اپنے خیالات کا بے کم و کاست اظہار کیا ہے وہاں انہوں نے چند ایسی نظمیں بھی تحریر کی ہیں جو ایک طرح سے نئی شاعری کے حوالہ سے ان کی نظریات کی آئینہ داری بھی کرتی ہیں۔ آزاد نے نظم کا ایک بالکل نیا تصور پیش کیا اس میں ربط و تسلسل کے اہتمام پر بھی زور دیا لیکن ان کوششوں کے ریلے میں وہ ہیئت کے تجربوں اور تکنیک پر پورے طور پر توجہ نہیں کر سکے۔

اکثر ناقدین کی یہ رائے ہے کہ آزاد کی شاعری تازگی اور جدت سے ہمکنار تو تھی لیکن انہوں

نے روایت کی قائم کردہ اساس پر ہی اپنے تجربوں کا قصرتیار کیا۔ آزاد کے یہاں موضوع اور ہیئت کے باب میں کوئی خاص تجربہ کا احساس تو نہیں ہوتا لیکن انہوں نے مثنوی کی ہیئت کا چناؤ کیا اور اپنے تجربوں کی پیشکش میں شعر کی رائج ہیئت ہی میں چند تغیرات کئے تھے جنہیں آپ اجتہاد کی کوششوں سے عبارت قرار دے سکتے ہیں۔ یہ تبدیلیاں بحر وں کے انتخاب، لفظوں کی نشست و برخاست، استعاروں کے التزام اور خیال کے شذرات کے مطابق مثنوی کو مختلف بندوں میں تقسیم کرنے کا عمدہ تجربے بھی کئے۔ آزاد کی نظمیں نیچرل شاعری کی تحریک سے منسوب کی جانے لگی اور ان کی شاعرانہ نمک و ناز کو جدید نظم سے اس لئے موسوم کیا گیا کہ آزاد اور حالی نے انجمن پنجاب کے موضوعی مشاعروں میں مناظر فطرت پر نظمیں پڑھی تھیں۔ آزاد نے اس طرح شعوری یا لاشعوری طور پر انیس اور نظیر کی روایت کو آگے بڑھانے کا بھی مؤثر کردار ادا کیا ہے۔

آزاد کی چند نظمیں مثلاً 'ابر کرم'، 'صبح امید' اور 'خواب امن' معروف نظمیں ہیں۔ آزاد کو منظر نگاری پر ایک طرح کا کمال حاصل تھا ان کے یہاں منظر کشی کے حوالے سے تجسیم کاری کا تفاعل بہت عمدگی کے ساتھ رو بہ عمل لایا گیا۔ چند اشعار نمونہ ملاحظہ کریں:

صبح امید:

سنگ مرمر کی لب آب جو اک سل ہے پڑی	اس پہ اک رشک پری ہاتھ میں پھولوں کی چھری
رنگ رخ کو گلزار سے چکائے ہوئے	بیشی اک پاؤں کو پانی میں لٹکائے ہوئے
نوجوانان چمن بزم سجائے ہیں کھڑی	فرش گلہائے بہاری کا بچھائے ہیں کھڑی
سر پہ اس کے جو دھری ہے کلبہ تاجوری	ہے بجائے ڈر الماس وہ پھولوں سے بھری

اب چند اشعار خواب امن جو دراصل ایک طویل نظم ہے صرف چند اشعار پراکتفا کروں گا۔ آزاد اختصاصی طور پر درڑس درتھ وغیرہ سے متاثر معلوم نظر آتے ہیں کیونکہ انگریزی شعراء نے مناظر کی تصویر کشی میں داخلیت اور خارجیت کے مابین ہم آہنگی اور ہم رنگی کے کوائف کو فروغ دینے کی سعی کی ہے۔

میرا خیال ہے کہ آزاد اور دو شاعری میں جتنے کامیاب ہیں۔ اس سے زیادہ انہوں نے نظم کے نئے تصور کو عام کرنے کے لئے نثر کا سہارا لیا ان کی نثر تھوڑی مرتفع ہے اور اپنے اسلوب کی تشکیل میں تشبیہ، استعارہ اور تمثیل کے انضمام سے مدد لی ہے۔

خوابِ امن کے چند اشعار ملاحظہ کریں:

دفتاً دیکھا کہ اک پیر کہن سال آئے      پر عجب شان سے اک مرد خوش اعمال آئے  
چشمِ پُر نور میں پہنے ہوئے جامہ کالا      بر میں جبہ عربی سر پر عمامہ کالا  
پاؤں تک شملہ دستار جو آجاتا ہے      ان کے مقدار فضیلت کو بتا جاتا ہے  
لاغری چہرے پر ہر چند کہ چھائی تھی بہت      رخ کی عینک نے مگر شان بڑھائی تھی بہت  
یوں تو وہ تصویر کشی خارجی طریقے سے کرتے ہیں مگر انگریزی شعرا کی طرح داخلی شخصیت اور  
فطرت کے درمیان ازلی رشتے کو نظر انداز نہیں کرتے اور نہ ہی فطرت کی مصوری کے وقت اپنے  
جذباتی رد عمل کا اظہار کرتے ہیں اور اخلاقی موضوعات پر بھی نظمیں کہی ہیں۔ مثال کے طور پر 'معرفت  
الہی' اور 'دلوالہ عزیزی' کے لئے کوئی سید راہ نہیں۔ انہوں نے اس طرح کی نظمیں کہتے وقت احتیاط کے  
دامن کو کبھی بھی ڈھیلا نہیں چھوڑا۔ ذرا سی چوک سے شاعر کے معلم اخلاق ہونے کا احتمال باقی رہ جاتا  
ہے لہذا اس طرح کی نظمیں کہنے کے لئے فنی چابکدستی کی ضرورت ہے۔

آزاد کے عہد میں دوسرا شخص جو نئی شعریات مرتب کرنے پر توجہ دے رہے تھے اور نہایت  
سنجیدگی اور متانت سے اس عمل پر گامزن تھے وہ تھے الطاف حسین حالی، حالی ایک ایسے ادیب تھے جن  
کے فکر و نظر کے دائرہ میں نئی بصیرتوں اور نئے تجربوں کی خیر مقدمی کے لئے کافی امکانات روشن تھے۔  
یوں تو حالی کی ذہنی تربیت قدیم روایت کے حوالہ سے ہوئی تھی۔ لیکن ان کا ذہن نئی نظم کے  
سلسلہ میں ہر طرح کے تجربہ کے لئے تیار تھا۔ شیفہ کی صحبت نے بھی حالی کے مذاق کو نہ صرف میل کیا  
بلکہ سنوارا اور آراستہ بھی کیا، ان کی رحلت کے بعد حالی لاہور میں سکونت پذیر ہو گئے اور لاہور میں  
انہیں پنجاب گورنمنٹ بک ڈپو میں ملازمت مل گئی۔ اس بک ڈپو میں انگریزی سے جو ترجمے ہوتے  
تھے۔ ان ترجموں کی زبان کی درستگی کا کام حالی کے ذمہ تھا کم و بیش ۴۰ سال تک وہ اس منصب پر فائز  
رہے اور اس درمیان انہوں نے نہ صرف انگریزی علوم سے آشنائی حاصل کی بلکہ ڈھیروں ترجموں  
سے بھی روبرو ہونے کا موقع ہاتھ آیا۔

”ان کو انگریزی علم و ادب سے ترجموں کے ذریعہ واقفیت ہوئی جس کا اثر ان  
پر اچھا پڑا۔ ان ترجموں سے انہیں نئی دریافتوں کو نہ صرف سمجھنے کا موقع ملا بلکہ انہوں  
نے ان نئی دریافتوں سے اپنے ذہن و شعور کو وسیع بھی کیا اور نئی بصیرتوں کی تفہیم



کے حوالے سے اردو شاعری کی شعریات کو نئے سرے سے تشکیل دینے کی سعی  
 مشکور بھی کی۔ مغربی دنیا میں ادب کی بدلتی کرڈٹوں کی نبض شناسی کے ساتھ اسے  
 اردو میں حتی الامکان عام کرنے کی کوشش بھی کی۔“ ۱۰  
 آگے وہ نئے شعور کے حوالے سے لکھتے ہیں:

”دنیا میں ایک انقلاب عظیم ہو رہا ہے اور ہوتا چلا جاتا ہے۔ آج دنیا کا حال اس  
 درخت کا سایہ نظر آتا ہے جس میں برابر نئی کوئلیں پھوٹ رہی ہیں اور پرانی ٹہنیاں  
 جھڑتی چلی جا رہی ہیں اور تناور درخت زمین کی تمام طاقت چوس رہے ہیں اور  
 چھوٹے چھوٹے عام پودے جو ان کے گرد و پیش میں سوکھے چلے جاتے ہیں پرانی  
 تو اپنی جگہ خالی کرتی ہیں اور نئی ان کی جگہ لیتی ہیں اور یہ کوئی گنگا جمن کی طغیانی نہیں  
 ہے جو آج پاس کے دیہات کو دریا برد کر کے رو جائے۔ بلکہ یہ سمندر کی طغیانی ہے  
 جس سے تمام کرۂ ارض پر پانی پھرتا نظر آتا ہے۔“ ۱۱

حالی نے اس بات کی تلقین کی ہے کہ اہل یورپ جو نئے علوم و فنون میں بہت آگے نکل چکے  
 ہیں اور دنیا بھی ان کی ان نئی دریافتوں اور انقلابی رایوں کی قائل ہو چکی ہے تو ہم کیوں پیچھے رہ جائیں؟  
 ہمیں بھی ان کے فکری اور فنی نوادرات سے استفادہ کرنا چاہئے۔ جہاں تک ممکن ہو سکے ان خیالات و  
 رجحانات سے فائدہ اٹھانا چاہئے۔ فرسودہ اور وہ خیالات جس میں اب کوئی تازگی اور نئے معنی کے  
 امکانات باقی ہی نہیں رہے، ان سے چپے رہنا کوئی دانشمندانہ اقدام نہیں کہلائے گا۔

دیکھا جائے تو حالی نے اس سلسلہ میں آزاد کا ساتھ دینا ضروری سمجھا۔ انہوں نے ’انجمن  
 پنجاب‘ جس کی داغ بیل آزاد نے ڈالی تھی کے زیر اہتمام مشاعروں میں شرکت کی اور نئی عمدہ نظمیں  
 تحریر کیں۔ ’برکھارت‘، ’مناظرہ رحم و انصاف‘، ’نشاط امید‘، ’حب وطن وغیرہ‘۔

مجزہ تصورات یا پھر مخصوص شخصیتوں کو صورت عطا کرنے کے طریقوں کا تو آغازِ آزاد کی  
 نظموں نے کر دیا تھا اور اس انداز میں انہیں ایک نوع کا اختصاص بھی حاصل ہو گیا تھا۔ حالی کے  
 یہاں آزاد کی طرح مرقع تو نہیں ابھرتے لیکن حالی کے یہاں مجرہ تصورات اپنے مکالموں کے ذریعہ  
 نقوش کو ابھارتے ہیں۔ حالی کی نظموں میں ایک کمی بری طرح کھکتی ہے کہ اس میں جذبہ کے سوز اور  
 تخیل کے رنگ و آہنگ سے کم کام لیا گیا ہے۔ آل احمد سرور حالی کی چند نظموں کے حوالے سے یوں

رقم طراز ہیں:

”برکھارت اور حب وطن سے اردو شاعری میں ایک نئے راگ کا اضافہ ہوا ہے۔ یہ راگ بالکل نیا تو نہ تھا کیوں کہ اس سے پہلے نظیر اکبر آبادی بھی اسے الپ چکے تھے مگر ان کی آواز کسی نے نہ سنی۔ حالی نے جب یہ نغمہ چھیڑا تو اس کا اثر ہوا اور ان کی اور آزاد کی کوششوں سے مقامی رنگ، منظر نگاری، وطن کی محبت اردو شاعری میں اپنا بہار دکھانے لگی۔“ ۱۲

’انجمن پنجاب‘ کے زیر اہتمام حالی نے ’برکھارت‘، ’حب وطن‘، ’نش و امید‘ وغیرہ نظمیں تحریر کیں۔ ان نظموں میں جدید اردو شاعری کے نہ صرف خد و خال متعین ہونے کے شواہد دستیاب ہیں بلکہ یہ نظمیں نیچرل شاعری کی صف میں بھی آتی ہیں۔ ان نظموں میں انسانی جذبات و احساسات کو بڑی بے ساختگی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ ان خوبیوں کے علاوہ ان میں ہندوستانی زندگی اس کی معاشرت کی بوباس کا بھی لحاظ رکھا گیا ہے۔ بعد میں حالی نے اور بھی کئی نظمیں لکھیں، لیکن ان میں وہ تخلیقی سرشاری نظر نہیں آتی اور نہ ہی یہ نظمیں شعری تجربوں میں پورے طور پر ڈھل سکی ہیں۔ اس لئے یہ قاری کو اتنی متوجہ نہیں کرتیں جس کی ان نظموں سے توقع تھی۔ ان نظموں میں مجرد تصورات کو زبان تو عطا کی گئی ہے لیکن ان میں وہ کشش نہیں دکھائی پڑتی جو ان کی دوسری نظموں کا طرزہ امتیاز ہے۔

’دولت اور وقت‘ کے مناظر کے چند اشعار نمونے کے طور پر پیش خدمت ہیں۔ ملاحظہ فرمائیں:

ایک دن وقت نے دولت سے کہا	سچ بتا تجھ میں ہے فوقیت کیا
تو ہے سرمایہ عزت یا میں	تو ہے انسان کی دولت یا میں
ہے زمانے میں بڑی بات تری	دیکھیں ہم بھی تو کرامات تری
وقت نے یہ ہنس کے دولت سے کہا	تجھ کو اے وقت نہیں عقل ذرا
بزر ہے کلشن دنیا مجھ سے	لیتے ہیں تو شے عقبتی مجھ سے

حالی نے صنف نازک کی دہلی کچلی آواز کو عورتوں کے حقوق کی پامالی اور طبقہ نسواں کی ناگفتہ بہ حالت کو زبان دینے کی کامیاب کوشش کی۔ اسی کی مثال ’مناجات بیوہ‘ اور ’چپ کی داد‘ جیسی نظموں کے وجود میں آتا ہے۔ ان نظموں کی خوبی یہ ہے کہ ہر لفظ درد اور تاثیر میں ڈوبا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ نظم کے اسلوب میں حالی کا اخلاص ان کے دل کا گداز اور دیانت ایک جگہ جمع ہو گئے ہیں۔ بیوہ

کی پتا کچھ اس طرح سامنے آتی ہے:

اے ساری دنیا کے مالک	راجا اور پر جا کے مالک
میں لوٹتی تیری دکھیااری	دروازے کی تیری بھکاری
اپنے پرائے کی دھتکاری	میکے اور سسرال پہ بھاری
موت کی خواہاں، جان کی دشمن	جان سے اپنے آپ اجرن
ایک خوشی نے غم یہ دکھائے	ایک بنی نے گل یہ کھلائے
پیت نہ تھی جب پایا چیم	جب ہوئی پیت گنویا چیم
باغ میں سیلانی جب آئے	پھول نہ تھے کھلنے ابھی پائے
پھول کھلے جس وقت چمن میں	جا سوئے سیلانی بن میں
دن ہیں بھیانک رات ڈراؤنی	یوں گزری یہ ساری جوانی

پوری نظم بیوہ کی زندگی کے درد و کرب اور محرومی کی ایک نادر مظہر ہے۔ نظم کی ایک خوبی یہ ہے کہ حالی ایک مرد ہونے کے باوجود ایک حساس، درد مند دل کے کوائف کا بامعنی طریق سے اظہار کرتے ہیں۔ انہوں نے ان المیوں کی سرگزشت اس طرح بیان کی ہے کہ لگتا ہے کہ ان پر یہ المیہ گزرے ہوں۔

اس میں کوئی کلام نہیں کہ حالی کی نظموں میں مغرب کا کوئی گہرا اور براہ راست اثر دکھائی تو نہیں دیتا لیکن یہ بالواسطہ طور پر مغرب کی نظموں کے زیر اثر ضرور لکھی گئی ہیں اور نظموں میں موضوع اور انداز بیان میں ہر دو سطحوں پر چھوڑی بہت قطعیت نظر آتی ہے۔

حالی نے جب دہلی میں سکونت اختیار کر لی تو یہاں حالی کی ذہانت اور بصیرت کی طرف سے کھلتی دکھائی دینے لگیں۔ حالی نے اپنی شعری روایت کو بے وقت کی راگنی سے تعبیر کیا۔ آزاد اور حالی میں یوں تو مشابہت کے پہلو نکلتے تھے لیکن حالی نے صرف اس حد تک مخالفت برتی کہ ان موضوعات پر دور رس نگاہ ڈالی اور اس تفاعل کے حوالے سے بڑے گہرے نتائج اخذ کرنے میں کامیاب ہوئے اور ان خیالات کے زیرِ تکیں 'مقدمہ شعری و شاعری' جیسی عظیم یادگار چھوڑی۔ 'مقدمہ شعری و شاعری' پر معروضی نظر ڈالنا از بس ضروری ہے تاکہ حالی کے شعری تصورات کی فہم میں آسانیاں فراہم ہو سکیں۔ حالی کے مقدمہ کو دو حصوں میں آسانی سے تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

انہوں نے پہلے حصہ میں شعر کی ماہیت اس کی معنویت اور لوازم شعری سے اصولی بحث قائم کی ہے اور دوسرے حصہ میں اردو شاعری کے متبادل اصناف کو نئے شعری تصورات سے آنکھ کی کوشش ملتی ہے۔ حالی نے روایتی شاعری کی صرف کمیوں کو اجاگر نہیں کیا بلکہ تعمیری مقاصد کے پیش نظر ان کی اصلاحات پر بھی توجہ صرف کی ہے۔ شاعری کو اخلاق سے جوڑنے کی بھی سعی کی ہے اور سماجی حالات کو بھی شاعری کے لئے محرکات و عوامل گردانا ہے۔ شعر کی ماہیت کے سلسلہ میں ایک جگہ رقمطراز ہیں کہ

”نفس انسانی کی باریک گہری اور بوقلموں کیفیات صرف الفاظ کے ذریعہ ہی ظاہر ہو سکتے ہیں۔ شاعری کائنات کی تمام اشیائے خارجی اور ذہنی کا نقشہ اتار سکتی ہے۔“ ۱۳

مذکورہ نکات کے علاوہ حالی نے شاعری میں اصلیت، جوش اور سادگی کے سلسلے میں بھی بڑی تفصیلی گفتگو کی ہے جو براہ راست ملٹن کے ایک خط سے مستعار ہے۔ ملٹن نے شاعری کے لئے یہ تین اوصاف کو ناگزیر قرار دیا ہے، *Sujre*، سادہ، *Sensouas* حسّی اور جوش یعنی *Passionate* ہونا چاہئے۔ حالی نے *Sensouas* کے ترجمے میں آزادی برتتے ہوئے اسے جوش سے متبدل کر دیا۔ اس طرح وہ نہ صرف ملٹن کے خیالات سے مستفیض ہوئے بلکہ اس استفادے کے باوجود کسی قدر انحراف کی راہ اختیار کی۔ جب کہ یہ حالی کی افتاد طبع کی پیداوار نہیں ہیں۔ دوسری بات یہ بھی کہ حالی نے ان اصلاحات کو ملٹن کے سیاق و سباق سے الگ کر کے اپنے وضع کردہ تناظر میں دیکھنے کی سعی کی جو ایک طرح سے یہ طرز عمل انسب نہیں ہے۔

در اصل حالی، آزاد کے زیر اثر مغربی ادب سے متاثر تھے۔ مغرب کی شاعری میں انہیں جھوٹ اور مبالغہ کے شواہد نہیں ملے۔ اس لئے انہیں مغربی طرز فکر اور انداز نظر کچھ زیادہ ہی بھاگئے۔ انگریزی شاعری میں اس طرح کی کرب بازیاں انہیں نظر نہیں آئیں اور ایک نوع کے موضوع اور ہیئت میں بھی تازگی کا احساس ہوا جس سے اردو شاعری محروم تھی۔ لہذا وہ ان خوبیوں کو جو انہیں مغربی شاعری میں نظر آئی ان کو بنیاد بنا کر اردو شاعری میں بہت سی اصلاحات کرنا چاہتے تھے۔ میں سمجھتا ہوں کہ ان کا طرز عمل قابل ستائش بھی تھا اور وقت کا تقاضا بھی۔

حالی نے اپنے مقدمہ میں جو تاثرات قائم کئے ہیں۔ اس کے عقی دیار میں آزاد اور سرسید



کے ادبی تصورات کی پرچھائیاں صاف نظر آتی ہیں یہ اور بات ہے کہ اس کے پیرامیٹرز کرٹل بائراؤڈ بہت پہلے منضبط کر چکے تھے جس کی اتباع کو آزاد اور حالی نے اپنا منصب جانا۔ حالی نے مشرق اور مغرب کے ادیبوں کے نہ صرف حوالے دیئے بلکہ ان ادیبوں سے استفادہ کو بھی اپنا جزو ایمان قرار دیا، یوں تو مغرب سے ان کی واقفیت واجب سی تھی۔ لیکن مشرقی نقد کا مطالعہ کافی گہرا تھا۔ مغربی ادب سے بھی انہوں نے مطالعہ کے حوالہ سے کچھ ایسے نتائج اخذ کئے جن کی روشنی میں اپنے زبان و ادب میں چند اصلاحات کی ضرورت آن پڑی۔ مثلاً ان کو اس پر یقین کامل تھا کہ شاعری معاشرہ پر اپنا گہرا اثر مرتب کرتی ہے اور معاشرہ اس طرح کے ادب سے متاثر بھی ہوتا ہے۔ اس لئے اگر تخریب اخلاق شاعری ہوتی ہے تو اس سے معاشرہ کی اخلاقیات کو صدمہ پہنچ سکتا ہے۔ ان کا یہ بھی ماننا تھا کہ اردو شاعری میں غیر عقلی، خیالی اور مبالغہ آرائی کچھ زیادہ ہے بلکہ قابل لحاظ حصہ اردو شاعری کا اس طرح کی باتوں سے بھرا پڑا ہے۔ ان خرابیوں کا سد باب ہونا ضروری ہے۔ وہ لارڈ میکالے اور افلاطون کے نظریہ سے کسی حد تک واقف تھے لیکن انہوں نے اتنا احتیاط تو ضرور کیا کہ افلاطون کی طرح 'یعنی کائنات' سے انہوں نے شاعری کو ناٹ باہر نہیں کیا۔ کیونکہ انہیں اس بات کا پورا بھروسہ تھا کہ وہ معاشرے میں اخلاقیات کی تعمیر و تشکیل میں معین و مددگار ثابت ہو سکتے ہیں۔ مندرجہ ذیل نکات سے ان کے نکتہ نظر کی اصالت کا بخوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔

”یہ خاصیت خدا نے شعر میں ودیعت کی ہے۔ وہ ہمیں محسوسات کے دائرے سے نکال کر گزشتہ اور آئندہ حالتوں کو ہماری موجودہ حالت پر غالب کر دیتا ہے۔ شعر کا اثر عقل کے ذریعہ سے نہیں بلکہ زیادہ تر ذہن اور ادراک کے ذریعہ سے اخلاق پر ہوتا ہے۔ پس ہر قوم اپنے ذہن کی جودت اور ادراک کی بلندی کے موافق شعر سے اخلاقی فاصلہ اکتساب کر سکتی ہے، اگر افلاطون اپنے خالی کانسٹی ٹیوٹن سے شاعروں کے جلاوطن کر دینے میں کامیاب ہو جاتا تو وہ ہرگز اخلاق پر احسان نہ کرتا۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ایک سرد مہر، خود غرض اور مروت سے عاری ایسی سوسائٹی پیدا ہوتی جس کے کوئی کام اور کوشش موقع اور مصلحت کے محض دل کے دلولے اور جوش سے نہ ہوتی۔ یہی سبب ہے کہ تمام دنیا شعراء کا ادب اور تعظیم کرتی ہے۔ جنہوں نے اس قائم سلیمانی کی بدولت جو قوت متحیلہ نے ان کے قبضے میں دی

ہے۔ انسان میں ایسی تحریک اور براہِ جستجی پیدا کی ہے جو کہ خود نیکی ہے یا نیکی کی طرف لے جانے والی ہے۔“ ۱۴

حالی کے اخلاقی شاعری پر اتنا زور صرف کرنا دراصل مذہبی تصور اخلاق کو نافذ کرنا تھا لیکن حالی ان حقیقتوں سے صرف نظر کر رہے تھے کہ شاعری مذہب کا یا مذہبی تصورات کا کوئی قائم مقام نہیں ہے کیونکہ اس طرح ہم شاعر کے تجربہ کی بیانی اور اضطراب کو پابہ زنجیر کر دیں گے جب کہ ہم جذبات کے تلاطم اور اس کے تموج کو قید نہیں کر سکتے۔ جہاں تک زبان کا تعلق ہے یہاں بھی حالی اپنے افادہ نقطہ نظر کی وکالت کرتے نظر آتے ہیں۔

”شعر کے الفاظ اور ان کی ترکیب بندش تا بہ مقدور اس زبان کی معمولی بول چال کے موافق ہو جس میں وہ شعر کہا گیا ہے، کیونکہ ہر زبان کی معمولی بول چال اور روز مرہ اس ملک والوں کے حق میں جہاں وہ بولی جاتی ہے۔ نیچر یا سکند نیچر کا حکم رکھتی ہیں۔ پس شعر کا بیان جس قدر بے ضرورت معمولی بول چال اور روزمرہ سے بعید ہوگا اس قدر ان کو نیچرل سمجھا جائے گا۔“ ۱۵

اس پہلو سے ہم چشم پوشی نہیں کر سکتے کہ حالی کی نیچرل شاعری پر اصرار کرنے کی وجہ سے قدیم شعری روایت سے ایک نوع کی بے اطمینانی اور بے زاری کا ماحول پیدا ہونے لگا اور ہندوستانی تہذیب کے زیر اثر شاعر و ادیب نے نہ صرف اپنی فکری، تہذیبی اور ادبی فتوحات سے روگردانی شروع کی بلکہ نوآبادیاتی استعماریت کے سامنے اپنی ادبی روایتوں کی تکذیب پر بھی کمر بستہ ہو گئے۔ حالی کے اس طرح کے ادبی موقف اور رویہ کے سلسلے میں چند ناقدین نے اپنی رائے کا اظہار ضروری جانا، عقیل احمد صدیقی، حالی کے رویہ کی وجہ سے اس وقت جس طرح کی نظمیں تخلیق کی جا رہی تھیں، اس سلسلہ میں ایک عمدہ بات کہی ہے، آپ بھی ملاحظہ کریں:

”حالی کا رویہ غیر واضح اور اعتدار کا ہے۔ دراصل وہ لفظ و معنی کی مطابقت تسلیم کرتے ہیں اور معنی کو لفظ پر فوقیت دیتے ہیں۔ یہ بظاہر معنی کو فوقیت دینے اور لفظ کو محض وسیلہ سمجھنے کی وجہ ہے کہ جس طرح کی نظمیں اس دور میں لکھی گئیں ان کی حیثیت منظوم خیالات سے زیادہ نہیں۔“ ۱۶

اب تھوڑی سی بات ’ہندوستانی روایت‘ کے متعلق کر لی جائے کیونکہ کلاسیکی اردو شاعری کی

روایت کو 'ہند اسلامی روایت' سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ ابتداء سے لے کر اقبال تک سبھوں کو ہر اول دستہ میں شامل کرتے ہیں۔ اس بارے میں جو اہم بات فراموش کر دی جاتی ہے وہ یہ کہ وہی سے لے کر غالب تک کسی بھی شاعر نے یہ تاثر قائم کرنے کی کوشش نہیں کی وہ مسلم شاعر ہیں یا اپنے مسلم ہونے یا اس کی شناخت پر اپنے شعری تصورات کے حوالہ سے اصرار کرتے نظر آتے ہیں۔

اس طرح کے خیالات عصر حاضر کے ایک ادیب اور ناقد ناصر عباس خیر کے یہاں بھی مجھے دکھائی دیتے ہیں۔ میں ان کے اس تجزیہ سے اتفاق کرتا ہوں کہ اس کی ایک ادبی اور علمی وجہ تو یہ ہے کہ 'ہند اسلامی تہذیب' یا مذہب' یا مذہب کے حوالہ سے جو ثقافتی تشخص قائم ہوئی ہے اس پر تاکید کی نشان لگانے کی جو کوششیں ہوئیں ان میں کچھ تعصبات اور تحفظات کو راہ دی گئی ہے۔ اس پر تفصیلی گفتگو سے میراجی کی 'شعریات' کی مختلف کردوئوں کو مس کرنے کی سعی کی جائے گی۔ ناصر کا اقتباس دیکھتے چلیں:

”اس سلسلہ میں ایک بنیادی بات فراموش کر دی جاتی ہے کہ 'ہند اسلامی روایت' ایک ایسے تصور کے طور پر خود کلاسیکل عہد میں موجود نہیں تھی جو آج پیش نظر رکھا جاتا ہے۔ کم از کم وہی سے غالب تک اردو شاعری اپنے ہندوستانی مسلم تشخص کو اپنے شعری تخیلات میں ایک حاکمانہ قوت کے طور پر محسوس نہیں کرتی تھی۔ براہ کرم اس بات کو لا شعوری ثقافتی محسوسات سے گڈنڈ نہ کیا جائے۔ کسی تخلیق کار کے یہاں ایک تصور حاکمانہ قوت اس وقت بنتا ہے جب وہ آئیڈیالوجی تقدس کے حامل ہو 'ہند اسلامی روایت' کا تصور نوآبادیاتی عہد میں قومی و ثقافتی شناختوں کی تلاش کے دوران ان دانشوروں نے تشکیل دیا جو فرقہ وارانہ قومی سیاست میں یقین نہیں رکھتے تھے اور ہندوستان کی تاریخ میں ہم آہنگی کی مثالوں کی تلاش میں تھے..... ہندوستان میں اسے مشترکہ تہذیب کہا گیا اور پاکستان میں 'ہند اسلامی تہذیب'۔“

مذکورہ بیانات سے بہت حد تک مجھے اتفاق ہے اور ان کا ان مسائل کا تجزیہ بھی صحیح خطوط پر ہے اور جو نتائج فکر ہیں وہ مربوط اور انسب ہیں لیکن میرا ان کے تجزیہ سے یا ان کی رائے سے صرف اتنا انحراف ہے کہ صرف پاکستان میں ہی نہیں بلکہ ہندوستان کی روایت کی سائیکس میں یہ پوری شدت



کے ساتھ موج تہ نشیں کی طرح موجود ہے بلکہ رچی بسی ہے۔ نظیر اکبر آبادی سے لے کر عظمت اللہ خان تک اور آخر میں میراجی سمیت سبھی شاعر و ادیب اپنے شعری سرمائے اور ادبی فتوحات کے لئے وہ احترام اور اقبال نہ پاسکے جو دوسرے شعراء کے حصے میں آئے۔ اس کی ایک خاص وجہ عربی، درجی روایت کی پاسداری کے علی الرغم آریائی رنگ و آہنگ سے استفادے کی کوشش ہے۔ ناصر کی یہ بات درست ہے کہ بعض اکابر نے سرحد کی اس جانب اسے 'مشرکہ تہذیب' کے نام سے موسوم کیا لیکن بڑی تعداد ان اکابرین کی ہے جن کا اصرار 'مشرکہ تہذیب' کے بجائے 'ہند اسلامی روایت' کے استحکام اور خیال پر ہے۔

بات یہیں پر ختم نہیں ہو جاتی ناصر عباس آگے چل کر ان نکات سے بحث قائم کرتے ہیں جن کی صحت اور اس کی Relevance سے متعلق کچھ نہیں کہنا لیکن اس بات کا مجھے قوی یقین ہے کہ یہ آئندہ مباحث کے نئے در ضرور وا کرے گی۔ ان کی یہ بحث تھوڑی عام ڈگر سے ہٹ کر ہے لہذا اس سے روبرو ہونا، میں سمجھتا ہوں ضروری ہے اور آپ کی شرکت کا بھی خواستگار ہوں، غور فرمائیں:

”ہند اسلامی روایت کے مقبول تصور میں کئی تضادات ہیں جنہیں دبا دیا جاتا ہے مثلاً اس کے نام لیوار روایت کا ایک مرکزی اصول (اور یہاں توحید تسلیم کرتے ہیں اور پھر ایک نظام مراتب قائم کرتے ہیں۔ اس نظام مراتب میں اوپر سے نیچے تک جملہ ثقافتی مظاہر کو بنیادی مرکزی اصول کے تابع تصور کرتے ہیں۔ اب سوال یہ ہے کہ ہند اسلامی روایت اپنے مرکزی اصول کی روشنی میں ہندو مذہبی، فلسفیانہ، ثقافتی تصورات کو کیا خارج کرتی ہے یا جذب کرتی ہے اور اگر جذب کرتی ہے تو ان کی اصل شکل میں یا ان کی کوئی اجتہادی تعبیر کر کے یعنی ان کو ulazize کر کے ایک بات واضح ہے کہ ہندوانہ عناصر کو خارج کرانے کی صورت میں روایت کو 'ہند اسلامی' کا نام دیا جاسکتا ہے۔ البتہ 'ہند اسلامی روایت' یا ہند میں اسلامی روایت کا نام ضرور دیا جاسکتا ہے۔ یہ جرات شاید ہی کسی اردو نقاد نے دکھائی ہو کہ وہ ان ہندوانہ فلسفیانہ اور مذہبی عناصر کی نشاندہی کرتے۔ برصغیر کے مسلم ذہن نے اپنے مذہبی شعور کا نہ صرف حصہ بنایا بلکہ اپنے تخیلات میں اسے لا کر اس سے کچھ نیا خلق بھی کیا تاہم ان ہندوانہ ثقافتی روایات کا ذکر ضرور کیا گیا ہے جو مذہبی تعقل و فکر



کے لئے بے ضرر ہیں۔ قابل غور بات یہ بھی ہے کہ جسے 'ہند اسلامی تہذیب' کہا جاتا ہے۔ اس کی ممانعت عہد وسطیٰ کی بھگتی تحریک سے ہے۔ ہمارا مقصد یہاں 'ہند اسلامی تہذیب' کے تصور پر تفصیلی بحث نہیں بلکہ وحدانی تصور کے تضادات کی نشاندہی ہے۔" ۱۸

مذکورہ نکات سے مجھے کوئی تفصیلی بحث نہیں کرنی۔ میں صرف اتنا کہنا ضروری سمجھتا ہوں کہ مذکورہ نکات کے اندرون میں پروردہ چند مضمرات کی نقاب کشائی کرنا ضروری ہے۔ 'ہند اسلامی روایت' کی دراصل دوسرے لفظوں میں ناصر تشکیل جدید کرتے نظر آتے ہیں اور نظیر، عظمت اللہ خان اور میراجی کے شعری کمالات وادبی فتوحات کی تفہیم کے لئے ایک ایسا تناظر فراہم کرتے ہیں کہ جس کی پاسداری کے بغیر میراجی کے شعری تصورات اور ان کے طرز اظہار کی مختلف جہات کے منطقے پورے طور پر روشن نہیں ہو سکتے۔ سر دست حالی اور آزادی کی کوششوں کو آگے بڑھانے والے ادبا و شعرا سے مکالمے قائم کرنا ہے۔ بعض موقعوں پر جن لوگوں نے انحرافی رویہ اختیار کیا ان کی کادشوں سے بھی تھوڑا بہت ڈسکورس قائم کر لیا جائے۔ تاکہ نئی شعریات کے جملہ تاثرات نگاہوں میں آسکیں۔ حالی نے جن شعری تصورات کی داغ بیل ڈالی تھی وہ ان کے معاصرین کے بعد کے آنے والے شعراء نے کسی حد تک آگے بڑھایا۔ حالی اور آزاد نے اپنے شعری تصورات کو مغربی اثرات کے تحت قائم کرنے کی کوشش کی تھی اور اس روایت کی توسیع کرنے والوں میں شبلی، اسلمیل میرٹھی، شوق قدوائی، وحید الدین سلیم، نظم طباطبائی، سرور جہاں آبادی، نادر کا کوردی، چکبست اور اکبر کے نام نمایاں ہیں۔ ان شعراء کے زیادہ تر موضوع اخلاقی اور اصلاحی ہوتے تھے یا پھر ایسی نظمیں جو عوام الناس میں قومی جذبہ بیدار کر سکیں یا پھر ایسی نظمیں جن میں مناظر فطرت کی عکاسی کی گئی ہو۔ بعض شعراء نے مغربی شعرا کی نظموں کے منظوم ترجمے بھی کئے۔ یہ سبھی جانتے ہیں کہ نظم طباطبائی نے گرے کی ایلیجی کا منظوم ترجمہ 'گوہ گریباں' کے عنوان سے کیا۔ ڈاکٹر حامد کاشمیری نے حالی اور آزاد کی قیادت میں جو شاعری ہو رہی تھی اور اس کے نتیجے میں جو فنی اور فکری تحدیدات سامنے آ رہی تھیں اس کے بارے میں بڑی معنی خیز بات کہی ہے:

"یہ صحیح ہے کہ بعض نظم نگاروں نے مغربی نظم کے نمونوں کی اتباع میں ہیئت کے تجربے کئے مگر شرر اور نظم طباطبائی اور اسلمیل میرٹھی نے نظم کو اردو میں نہ صرف

متعارف کرایا بلکہ اسے فروغ دینے کی کوشش بھی کی لیکن ان کی مساعی ادبی قدروں  
 قیمت رکھنے سے زیادہ تاریخی اہمیت کی حامل ہے۔ اس کے علاوہ بعض شعرا مثلاً  
 شوق قدوائی، نادر کا کوروی اور سرور جہاں آبادی نے اپنی چند نظموں میں داخلی  
 تجربات کا تعمیری انداز میں اظہار کیا۔ اس طرح آزاد اور حالی کے بعد جدید نظم  
 کے خدو خال زیادہ واضح بھی ہونے لگے۔ اس کے فنی اور معنوی حسن میں اضافہ  
 ہوا۔ کئی شعرا نے انگریزی نظموں کے منظوم تراجم بھی خاصی تعداد میں کئے اور ان تر  
 جموں کے نمونوں کے نتیجے میں اردو نظم زیادہ سے زیادہ مغربی نظم کے فنی تقاضوں کو  
 پورا کرنے کا اہل ہونے لگی۔ چند ایسی نظمیں بھی لکھی گئیں جو شاعرانہ شخصیت کے  
 گداز کی حامل ہیں۔ اور فکر و فن کے امتزاج کی مظہر ہیں۔ لیکن ایسی مثالیں  
 استثناء کی حیثیت رکھتی ہیں۔ مجموعی حیثیت سے یہ دور جدید نظم کی ترقی و تعمیر کا دور  
 نہیں کہلایا جاسکتا اور اس کا خاص سبب یہ ہے کہ جدید نظم آزاد اور حالی کی روایت کی  
 پابند رہی اور شعراء کو اپنی تخلیقی قوتوں سے آزادانہ اور بھرپور اظہار کرنے کا موقع نہ  
 ملا بلکہ وہ نظم کی ہیئت اور موضوع کے مروجہ تصور سے چٹے رہے۔“ ۱۹

اس میں کوئی کلام نہیں کہ آزاد اور حالی نے نظم جدید کا اس وقت جو بھی رائج تصور تھا اس نے  
 انیسویں صدی کے اختتام تک ہی نہیں بعد کے دنوں تک نظم نگاری کی ایک پوری کھپ اس تصور شعر  
 سے متاثر ہوتی رہی۔ لیکن ان تمام سرگرمیوں کا ایک افسوسناک پہلو یہ بھی ہے کہ یہ تمام شعراء بہت حد  
 تک انگریزی ادب سے واقفیت تو رکھتے تھے لیکن وقت اور حالات کے بد نظر ان میں وہ شعور پیدا نہ ہو  
 سکا کہ وہ آزاد اور حالی کے شعری اصولوں کو قبول کرنے سے پہلے ان اصولوں کی ادبی اور جمالیاتی  
 معنویت کا اندازہ لگاسکیں۔ آزاد اور حالی نے نظم کی غالب خصوصیت اس کے نیچرل ہونے کو قرار دیا  
 تھا۔ لیکن ایک استفہام بھی کھڑا ہونا تھا کہ کیا ان کے ذہن میں نیچرل شاعری کی تعریف واضح تھی؟  
 اس سلسلہ میں عبدالحلیم شرر کی رائے قدرے مختلف ہے۔

”انگریزی داں طلبا کی خیالی نیچرل شاعری کا مطلب سمجھ میں نہ آنے کی برکت  
 ہے کہ مختلف لوگوں میں نیچرل شاعری کے مختلف معنی سمجھے جاتے ہیں۔ بعض  
 حضرات تو ی شاعری اور خواجہ الطاف حسین حالی کے رنگ میں نیچرل خیال فرماتے

ہیں۔ بعض حضرات نے اخلاقی نظموں کے نام پر نیچرل شاعری رکھ لیا وہ ناصحانہ اشعار کہتے ہیں اور اس کی نیچرل شاعری کے لقب سے پبلک کے سامنے پیش کرتے ہیں۔“ ۲۰

اس اقتباس سے آپ بخوبی اندازہ لگا سکتے ہیں کہ شرر کا یہ رد عمل تھا جو ان خیالات کی صورت میں سامنے آیا وہ نیچرل شاعری کا منفرد تصور رکھتے تھے کیونکہ انہیں اس بات کا بخوبی علم تھا کہ بیشتر شعراء نیچرل شاعری کے مفہوم سے پورے طور پر واقف نہیں ہیں۔ شرر نے الگ سے نیچرل شاعری کی تعریف متعین کرنے کی کوشش یوں کی ہے:

”جن میں کوئی خیال بہت سادگی کے ساتھ بندھ گیا ہے یا جن میں سوز و گداز یا

جوش دل یا حسن دل فریب کی سچی تصویر بھی نظر آگئی ہے۔ نیچرل شاعری ہے۔“ ۲۱

شرر نے جو نیچرل شاعری کی تعریف متعین کی ہے۔ اس میں حالی کی تعریف کے مقابلے میں عمومیت زیادہ معلوم ہوتی ہے۔ حالی کے نزدیک نیچرل ہونے کے معنی یہ تھے کہ شعر میں وہی باتیں بیان کی جائیں جو دنیا میں ہوا کرتی ہیں یا ہونی چاہئے۔ حالی کے ہاں شرر کے برعکس قطعیت زیادہ ہے۔ دوسرے لفظوں میں کہا جائے تو یہ شرر کا حالی کے نیچرل شاعری کے تصور سے ایک نوع کا خاموش اختلاف ہے۔ امداد امام اثر ’کاشف الحقائق‘ میں حالی کے تصور کو شرر کی طرح معنوی وسعت دی لیکن ان کے نزدیک بھی ’نیچرل ہونا‘ شاعری کا کوئی بنیادی معیار نہیں ہے۔

حسرت موہانی نے اسے ایک شعری اصول کے تحت قبول کرنے کی سعی کی اور انہوں نے غزل کی آبرو کی بحالی کی کوششیں بھی تیز کر دیں کیونکہ غزل سے ایک عام بیزاری کی فضا قائم ہو رہی تھی۔ نظم کے فروغ میں سب لگے ہوئے تھے اور غزل سے ایک طرح کے اغماض برتنے کی فضا بن رہی تھی۔ وہ اپنے رسالہ ’اردو معلیٰ‘ کے ذریعہ غزل کی بقا کے لئے زمین ہموار کرنے کی کوشش میں لگ گئے۔ ویسے موہانی حالی کے نظریہ سے متفق تھے لیکن وہ حالی کے مقابلے میں نیچرل شاعری کے نظریہ کے سلسلہ میں ایک وسیع تصور رکھتے تھے۔ حالی کی طرح حسرت بھی جذبات سے عاری شاعری کو پسند نہیں کرتے تھے لیکن ان کا مسلک بھی حالی سے کچھ مختلف تھا وہ شاعری کو اخلاق کا نائب مناب نہیں گردانتے تھے اور نہ شاعری کے دائرے کو اصلاح تک محدود کرنے کے حق میں تھے۔ حسرت نے عاشقانہ شاعری کو بھی فطری اور حقیقی قرار دیا ہے۔ شرر اور حسرت کے خیالات میں زیادہ مطابقت کے



شواہد ملتے ہیں۔ حسرت نے اپنی تنقیدوں میں موضوع کی اہمیت کو تسلیم کرتے ہوئے مشرقی معیار نقد کو ترجیح دی ہے اور شاعری کی پرکھ میں زبان و بیان کو معیار ضروری گردانتے ہیں۔

اس لئے کہ جب ان کے نزدیک شاعری میں موضوعات متعین نہیں ہیں تو ایسی صورت میں شاعری کی پرکھ کا واحد معیار فنی ضابطہ ہو سکتا ہے۔ حسرت نے ”نکات سخن“ میں اپنے عہد کے منظر نامہ پر اُبھرتے تضادات کی نشاندہی بھی کی ہے اور ان پہلوؤں پر بھرپور روشنی بھی ڈالی ہے۔

”ایک عرصہ دراز سے راقم الحروف کو جہاں اردو زبان کی روز افزوں ترقی اور مذاق صحیح کی جانب نوجوان شاعروں کے لئے قابل قدر رجحان کو دیکھ کر قدرتی طور پر مسرت حاصل ہوتی تھی وہیں اس بات کا افسوس بھی ہوتا تھا کہ دور جدید کے اکثر تعلیم یافتہ شاعر اپنے کلام میں بلندیِ مضامین اور ندرت خیال کے مقابلے میں زبان و بیان کی ایک ادنیٰ خرابی کی وجہ سے بے لطف ہو کر رہ جاتا ہے۔“ ۲۲

اس زمانے میں اور بھی ایسے ناقدانِ ادب تھے جنہوں نے اس وقت کے حالی اور دیگر شاعروں کی کوششوں کا تجزیہ کیا ہے اور اپنے اپنے تاثرات بیان کئے ہیں کچھ لوگوں کا ماننا ہے کہ ایک طرف مغربی تنقید کی کورانہ تقلید نے ہمیں مشرقی مذاقی شاعری سے نہ صرف بیگانہ کر دیا بلکہ ہر شے کو مغرب کی خراہ پر جانچنے اور پرکھنے کی ضد کرنے لگے دوسری جانب حالی کی اصلاحی تحریک نے قدیم اردو کی شعری روایت سے گریز کرنے پر آمادہ کیا اور ایک نوع کی بدظنی بھی پیدا کر دی۔ مسعود حسین رضوی کے نزدیک جذبہ اور ہیئت کی اہمیت زیادہ ہے۔ انہوں نے حالی کے نقطہ نظر سے انحراف کیا اور مشرقی معیار نقد سے ہم رشتگی کو ترجیح دی۔ اس سے تو انکار نہیں کیا جاسکتا کہ مغرب سے در آمد تنقید میں بہت سی خوبیاں بھی ہیں۔ کیونکہ مغربی تنقید ادب کو تاریخی و معاشی، سیاسی اور سماجی تناظرات میں دیکھنے اور شاعر و ادیب کے خیالات کے بنیادی مقدمات کا پتہ لگانا بھی چاہتی ہے۔ لیکن ادھر بعض انحرافی رویہ کے بھی اشارات ملتے ہیں کیونکہ اب تنقید نے اپنے مقصد کی حصولِ یابی کے لئے جذبات سے زیادہ خیالات کو تاثرات سے زیادہ انکار کو ہیئت کے مقابلے میں مواد کو ترجیح دینا اہم فریضہ گردانا شروع کیا۔ شبلی نعمانی کے یہاں لفظ کو معنی پر فوقیت حاصل ہے۔ ان کے نزدیک شاعری جذبہ و احساس کی رہن منت ہے اور اس کی بنیاد تخیل اور محاکات پر قائم ہے۔ شبلی بھی مشرقی معیار نقد کے حامی تھے۔ ان کا ادبی ذوق صحیح معنوں میں ذوقِ وجدانی اور جمالیاتی تھا۔ حالی کے مقابلے میں شبلی روحانی افتاد طبع



کے مالک تھے اس لئے شبلی نے شاعری کو جذبہ کے بہ محابا اظہار سے تعبیر کیا ہے۔ حالی کے برعکس شبلی کا انتقادی موقف قدرے مختلف تھا۔ شبلی نے شاعری کی پرکھ اور پہچان کا معیار موضوع کی بجائے فن کو قرار دیا۔

بیسویں صدی کی ابتدا سے نئی ادیب اور شاعر حالی کے شعری تصورات سے انحراف کر رہے تھے۔ ہر چند کہ یہ انحراف بہت تک کمزور بنیادوں پر استوار تھا۔ انحراف کی اساس زیادہ تر شاعری کی پرکھ اور اس کی تفہیم تک محدود تھی۔ اردو نظم میں ملی، وطنی اور اخلاقی موضوعات کی پیش کش کو زیادہ اہمیت حاصل رہی لیکن بعد ازاں سیاسی، معاشرتی اور سرسید کی عقلیت پسندی اور حالی کی اصلیت پسندی کے برخلاف روحانی رجحان کو فروغ ہو رہا تھا۔ ادب میں چونکہ یہ رجحان سرسید کے بعد ہوا، اس لئے اسے سرسید تحریک کا رد عمل بھی قرار دیا گیا۔ لیکن اس سلسلے میں عقیل احمد کی رائے تھوڑی مختلف ہے اور بحث کی صحت کے لئے ہر طرح کی رائے سے ڈسکورس قائم کرنا میں ضروری سمجھتا ہوں۔

”ہمارے تقویم و تاریخ کے سبب اس طرح سوچنا زیادہ صحیح نہیں۔ اگر یہ رد عمل ہوتا تو بہ آسانی تحریک کی شکل اختیار کر لیتا۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ اس رجحان کے فروغ کے اسباب کچھ اور تھے۔ مثلاً اس دور کی عام سیاسی فضا اور معاشرتی صورت حال، ادیبوں کا اپنا مزاج اور انگریزی رومانی شعرا کا مطالعہ وغیرہ۔ اس دور کے نظم نگار اصلاح پسند اور روایت پسند تھے ان کی روایت پرستی یہ تھی کہ قوم میں ایک طرف اپنی تہذیب، روایت اور کلچر سے دلچسپی پیدا ہو۔ دوسری طرف قوم معاصر زندگی کے تقاضوں کو قبول کرتے ہوئے آگے کی طرف قدم بڑھائے۔“ ۲۳

اب تھوڑی سی بات اقبال اور جدید اردو نظم کے سلسلہ میں کر لی جائے کیونکہ جدید اردو نظم کی روایت میں اقبال ایک بلند قامت شاعر ہیں۔ انہوں نے جدید نظم کو اپنے شعری تصورات اور طرز فکر سے ایک نئی جہت فراہم کی ہے اور فی اعتبار سے جدید اردو نظم کو استحکام بھی بخشا ہے۔ لیکن اس المیہ سے بھی انکار مشکل ہے کہ اقبال آج کے Perspective میں اتنے Relevant نہیں ہیں جتنا کہ اپنے زمانے میں تھے۔ (ممکن ہے بہتوں کو میری اس رائے سے اختلاف ہو) اور ہونا بھی چاہئے کیونکہ ایمانداری سے شاعر اقبال کی تلاش ہنوز نہیں ہو سکی ہے۔ اس کی اساسی وجہ اقبال کے مذہبی شعور کو زیادہ فوقیت دینا یا پھر ان کی شاعرانہ ہمہ گیریت کو چند utopian نظریات کے زنداں میں

مقید کرنا ہے۔ دوسری اہم وجہ ان کے تصورات کی عصری زندگی اور اس کے مسائل سے ہم آہنگ نہ ہونا ہے۔ اقبال کا مردِ مومن اور مردِ کامل کا نظریہ آج کے انہی ہیرڈ سے میل نہیں کھاتا۔ ان کے بڑا شاعر ہونے میں کسی کو کلام نہیں جہاں تک اقبال سے ممکن ہو سکا۔ انہوں نے غزل اور نظم کے سرمائے میں اضافے بھی کئے۔

اقبال کے علاوہ کئی ایسے نظم نگار تھے جن کی شخصیت بیک وقت مختلف اور متضاد تصورات اور رجحانات کی مظہر ہے۔ ان نظم نگاروں میں نمایاں نام اقبال کے علاوہ، جوش، فراق، سیما، ظفر علی خان۔ اختر میرٹھی، جمیل مظہری، اختر شیرانی، مجاز، حفیظ، راشد، میراجی، اختر الایمان، فیض، تاثیر، مختار صدیقی، مجید امجد، یوسف ظفر، قیوم نظر، مخدوم، ساحر، احمد ندیم قاسمی، احسان دانش وغیرہ بھی تھے۔ لیکن اقبال اس ہجوم میں منفرد اور مختلف واقع ہوئے تھے۔ انہوں نے جدید نظم کی تشکیل میں اپنے مخصوص نفاذِ نظر کی ہی صرف آئینہ داری نہیں کی بلکہ اس میں فنی رچاؤ اور پختگی کے ساتھ ایک نئی آگہی سے متعارف کرانے میں بڑا اہم رول ادا کیا۔ اقبال کی سوچ کی ہمہ گیریت نے اردو نظم کی نہ صرف کایا پلٹ کر دی بلکہ اس طرز کے اقبال واحد شاعر قرار دیئے گئے۔ اقبال نے نظم کا تصور کیا ہے؟ اس بابت کچھ لکھا ہے کہ نہیں، وثوق سے میں کچھ نہیں کہہ سکتا لیکن ان کی نظموں کے مطالعہ سے ان کے یہاں ایک نوع کی فکری وحدت کا پتہ چلتا ہے اس لئے ان کی کئی نظمیں، فکری وحدت کے سپاس نامے ہیں۔ اقبال گوئے سے کافی متاثر تھے انہوں نے 'پیام شرق' گوئے کے جواب میں قلمبند کیا ہے۔ 'پیام شرق' کے مطالعہ سے اس بات کا بخوبی اندازہ لگتا ہے کہ اقبال نے کئی پورپی فلسفیوں کا مطالعہ کیا تھا۔ جرمن مفکرین شیوپنہار، مارکس، ہیگل اور آئن اسٹائن کے نظریات سے کما حقہ واقف تھے۔ انگریز مفکروں اور ادیبوں میں لاک، براؤنگ، ٹینیسن وغیرہ ان مغربی فلسفیوں اور شاعروں کے مطالعہ سے اقبال کے فکری نظام اور شعور میں کافی پختگی دیکھی گئی۔ اقبال نے اپنی نظموں میں مختلف اسالیب کی نہ صرف اتباع کی بلکہ مغربی نظموں کی فنی پختگی اور طرزِ اظہار سے استفادہ بھی کیا۔

اقبال کی مقبولیت میں ان کے شعری سرمایہ سے زیادہ ان کے فلسفیانہ خیالات اہمیت کی حامل ہے۔ لیکن ان کے معاصرین نے ان کے اسی فلسفیانہ سوچ کی بنیاد پر ان کو رد بھی کیا۔ ترقی پسند اقبال کے مذہبی انکار اور ان کی احیا پسندی کے نظریہ کو ہر دو سطح پر قبول کرنے سے گریز کرتے رہے۔ اختر حسین رائے پوری دراصل ایک ترقی پسند نقاد تھے ان کی رائے بہت لوگوں کو ہضم نہیں ہو سکی لیکن

ان کی باتوں کو پورے طور پر Rule out بھی نہیں کر سکتے۔ ہمیں ان کی یہ رائے سوچنے پر آمادہ تو ضرور کرتی ہے:

”اقبال کا فلسفہ زندگی کہتا ہے کہ دنیا کو سائنسی اور مشینی صنعت سے منہ موڑ کر قدیم مذہبی نظام کی طرف آنا چاہئے۔ جس کی تدوین مومنوں کے ہاتھ ہوگی۔ اس نظام کو قائم کرنے کے لئے شاہین کی مثال پر عمل کرنا ہوگا۔ یعنی وقت ضرورت جبر سے کام لینا ہوگا ظاہر ہے کہ مغربی سائنس اور صنعت و حرفت کی مخالفت اور ایک بہتر اخلاقی نظام کے نام ایک اقلیت کی ڈکٹیٹری فاشزم کے بنیادی عناصر بھی ہیں۔  
 غالب میں فرق ہو سکتا ہے لیکن روح وہی ہے۔“ ۲۴

اقبال کو کئی لوگوں نے تصوراتی شاعر کہہ کر رد کرنے کی کوشش بھی کی؛ اقبال کی شاعری کی تفہیم و تحسین کی خاطر ہمیں چند سلسلہ بند مسلمات کو مان کر آگے بڑھنا ہوگا یہ کہ ان کی شاعری مخصوص دور اور مخصوص قومی اور ملی مزاجوں کی آئینہ دار ہے۔ اس میں دورائے نہیں کہ ان کا اسلوب قد Loud ہے یعنی کہ خطیبانہ اور قصیدے کے مزاج سے قریب معلوم پڑتا ہے۔ اس وجہ سے ان کی شاعری کا ڈکشن بلند آہنگ لہجہ سے ہم رشتہ ہے۔ اقبال کی ابتدائی شاعری کا جب ہم مطالعہ کرتے ہیں تو ہمیں ان کے یہاں ابتداء میں جو موضوعات ملتے ہیں ان میں حالی اور آزاد کے اثرات ہیں۔ مثلاً مناظر فطرت، حب الوطنی اور قومی اہمیت کے مسائل اور اس دور میں مغربی نظموں کے ترجموں کا بھی رواج عام تھا۔ انہوں نے بھی مغربی طرز احساس اور طرز اظہار کو کئی نظموں میں اختیار کیا۔

اقبال یوں تو رومانی مزاج کے حامل تھے اور فطرت سے ان کی وابستگی انہیں مغرب کے رومانوی شاعروں سے قریب کر دیتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ ان کا پورا آئیڈیلزم کا جو فلسفہ ہے وہ ایک رومانی خواب ہی تو ہے۔ اقبال کی ابتداء میں زندگی کے مظاہر سے دلچسپی رومانی ہی تھی۔ بعد میں ان کے یہاں فلسفہ نے زندگی اور اس کے مظاہر کو دیکھنے کا زاویہ ہی بدل ڈالا۔ لیکن شروع میں جب ارد گرد کی صورتحال سے بیزار ہوئے تو فطرت کو اپنا ہم نفس بنانے کی سعی کی اور اس کے پرسکون ماحول میں جذباتی آسودگی کیلئے کسی شاداب وادی کی طرف نکل پڑے:

تنہائی شب میں حزیں کیا؟      انجم نہیں تیرے ہم نشیں کیا؟  
 یہ رفعت آسمان خاموش      خوابیدہ زمیں، جہاں خاموش



یہ چاند یہ دشت و در یہ کوہسار      فطرت ہے تمام نستر ن زار  
 موتی خوش رنگ پیارے پیارے      یعنی، تیرے آنسوؤں کے تارے  
 کس شے کی تجھے ہوس ہے اے دل      قدرت تیری ہم نفس ہے اے دل  
 اس نظم میں سیدھے سادھے انداز میں جذباتی آسودگی کا متبادل تلاش کرتے ہوئے شاعر فی  
 داؤ بیچ اور تکنیکی ٹاک ٹوئوں سے احتراز کرتے ہوئے براہ راست انداز میں فطرت سے ہم کلامی کی  
 ہے۔ تصنع اور تکلف سے پاک ایک اور نظم ایک شام دیکھئے:

خاموش ہے چاندنی قمر کی      شائیں ہیں خاموش ہر شجر کی  
 وادی کے نوا فروش خاموش      کوہسار کے سبز پوش خاموش  
 فطرت بے ہوش ہو گئی ہے      شب کے آغوش میں سو گئی ہے۔  
 کچھ ایسا سوگ کا فسوں ہے      نیکر کا خرام بھی سکوں ہے  
 تاروں کا خموش کارواں ہے      یہ قافلہ بے در رواں ہے  
 خاموش ہیں کوہ دشت و دریا      قدرت ہے مراقبے میں گویا  
 اے دل تو بھی خموش ہو جا      آغوش میں غم کو لے کر سو جا

پوری نظم میں 'سکوت' سرگوشیاں کرتی دکھائی دے رہی ہے اسے ہم Poetry of Sound سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ پوری نظم خوبصورت پیکر تراشی کا ایک نادر نمونہ بن گئی ہے۔ ان ابتدائی نظموں میں غنائیت کے بیٹھے دھارے بہتے دکھائی دیں گے۔ اظہار میں جذبہ کی شدت کے بجائے دھیمے سروں میں آوازوں کی بازگشت سنائی دیتی ہے۔ کہیں کہیں خود کلامی کی کیفیت بھی ہویدا دکھائی دے گی اور بقول وزیر آغا "انفرادیت کی طرف اقبال کا یہی رجحان اسے جدید اردو نظم کا اولین علم بردار قرار دینے کے لئے کافی ہے۔" اس کا سلسلہ کم و بیش ۱۹۰۸ء تک جاری رہا۔ لیکن ۱۹۰۸ء سے انگلستان کے سفر سے واپسی کے بعد آخر عمر تک اقبال نے ایک مخصوص نظام فکر کو اپنے لئے ایک فلسفہ حیات کے طور پر قبول کیا ہے اور اسی کے زیر اثر شاعری کرتے رہے۔ اقبال اپنے فکری سفر میں دو متضاد راہوں کے مسافر دکھائی دیتے ہیں۔ ایک جانب تو مشرقی تصورات اور فکریات کے قائل نظر آتے ہیں بلکہ ان سے دالہانہ شیفتگی کے شواہد بھی بہت مستحکم ہیں۔ دوسری جانب مغربی نظام فکر سے بھی مستفیض ہوتے رہے لیکن ان کے اس فکری سفر میں کئی ایسے موڑ بھی آئے جہاں وہ ایک نوع کی فکری کشمکش اور



متضاد صورتحال کے شکار دکھائی دیئے کبھی وہ مذہب کی طرف راجع ہوتے ہیں اور ان کے کلام کو اسلامی انکار اور بعض مشرقی مفکرین کے تصورات کی روشنی میں سمجھنے کی کوشش کی لیکن نامور اطالوی مفکر ایسا ندابوزانی کا خیال ہے کہ

”حقیقت یہ ہے کہ اقبال کو مشرقی تمدن سے گہرا لگاؤ ہے اور وہ خواہ اپنے مذہبی افکار میں نطشے، برگساں، میک ٹیگر یٹ اور دیگر مغربی مفکرین سے کتنا ہی کیوں نہ حاصل کرے۔ اس کا دل پھر بھی قرآن اور اس کے شاعرین کا گرویدہ ہے جس میں ایک طرف ابن تیمیہ اور ہندوستان کے شیخ احمد سرہندی اور دوسری طرف ایران کے نامی عارف جلال الدین رومی شامل ہیں جو یونانی دکلاسیکی فکر کے علی الرغم خاص اسلامیت کے قائل تھے۔“ ۲۵

اقبال کے یہاں مشرقی فکر اور مغربی تصورات کے مابین ایک کشاکش ہمیشہ جاری رہی اور اسی کش مکش اور آویزش کے نتیجے میں ان کے یہاں ایک نئے انسان کا تصور پیدا ہوا وہ انسان دراصل بیسویں صدی کا انسان تھا۔ اقبال نے اس نئے انسان کی پوری نقل و حرکت اور اس کے جدوجہد کو تمام تر عقلی اور مادی کی بجائے اسے روحانی جہت عطا کرنے کی کوشش کی۔

وہ نیا انسان نطشے کے 'Superman' کے نظریے یا تصور سے بہت قریب تھا۔ صرف فرق یہ تھا کہ اقبال کا 'تصور انسان' روحانیت کا پابند تھا یا روحانیت کے پابند اقبال بنانا چاہتے تھے۔ نطشے اور اقبال کے تصور انسان میں تھوڑی بہت مغایرت تھی کیونکہ نطشے کا سپر مین طاقت کا نمائندہ تھا اور اقبال اپنے سپر مین کو روحانیت کا ترجمان قرار دیتا چاہتے تھے تاکہ وہ دنیا میں انتشار اور انارکی نہ پھیلانے بلکہ انضباط اور سکون آسا ماحول خلق کرے۔

اقبال کی تخلیقی شخصیت کے بار و پود میں مغرب اور مشرق پورے طور پر کبھی شیر و شکر نہ ہو سکے۔ ایک طرف ان کی فلسفیانہ اور مذہبی شخصیت اور دوسری جانب شاعرانہ شخصیت کے درمیان کش مکش کا ایک لامتناہی سلسلہ عمل دکھائی دیتا ہے۔ اس کش مکش میں کبھی ایک زاویہ نگاہ کا غلبہ ہوتا تو کبھی دوسرے زاویہ نگاہ ان پر حاوی ہو جاتا۔ اقبال کے افکار کی عظمت اور اس کی ہمہ گیریت کے بھی بعض لوگ قائل نظر آئے مگر جن لوگوں نے ان کی شاعرانہ حیثیت کا تعین قدر کرنا چاہا وہ ایک نوع کے تذبذب کا شکار بھی نظر آئے اس سلسلہ میں کلیم الدین احمد کی رائے تھوڑی مختلف ہے۔

”اقبال شاعر تھے اچھے شاعر تھے اور زیادہ اچھے شاعر ہو سکتے تھے اگر وہ شاعر  
ہونے پر قناعت کر لیتے اور پیغمبر بننے پر مُصر نہ ہوتے۔ اس پیغمبری نے ان کی  
شاعری پر کاری ضرب لگائی لیکن اس کاری ضرب کے بعد بھی ان کی شاعری باقی  
رہی اور یہ ان کی شعری جاننداری کا ثبوت ہے۔“ ۲۶

مختصر یہ کہ اقبال جدید اردو نظم کی روایت میں ایک اہم موڑ کی حیثیت رکھتے ہیں اور ہمیں اقبال  
کی تلاش ان کے فلسفیانہ افکار کے بجائے ان کے طرز احساس اور ان کی فنی چابکدستی اور ہنرمندی کے  
تفعلی کردار میں تلاش کرنے کی ہے۔ اقبال کے نظریہ شعر پر اس بحث کا اختتام چاہوں گا۔

مری نوائے پریشاں کو شاعری نہ سمجھ کہ میں ہوں محرمِ رازِ دردِنِ میخانہ  
نغمہ کچھ دمن کجا سازِ سخن بہانہ است سوئے قطارِ میکشمِ ناتہ بے زمامِ را

اقبال کے علاوہ بیسویں صدی کے ربعِ آخر اور ۳۶ء کے قبل جن دوسرے شعراء نے اردو نظم  
کی روایت میں کوئی نقش قائم کیا ان میں جوش ملیح آبادی کی حیثیت ہمیشہ مختلف فیہ رہی ہے۔  
جوش اقبال کے بعد ایک اہم شاعر ہیں۔ ان کی شاعری کے تین اہم موضوعات ہیں۔ اہم موضوعات  
میں مناظرِ فطرت کی عکاسی، حسن و عشق کا بیان اور انقلاب۔ جوش کا الیہ یہ ہے کہ وہ جذباتی زیادہ  
ہیں۔ اس لئے ان کی فکر میں گیرائی و گہرائی کے فقدان کا احساس شدید ہوتا ہے۔ شاعری جوش نمو کے  
علی الرغم ضبط و توازن کا بھی متقاضی ہے۔ خبیث فغاں کے مضمرات سے انہیں کچھ لینا دینا نہیں تھا۔ اس  
میں کوئی شک نہیں کہ ان کو اظہار و بیان پر بے پناہ قدرت حاصل تھی۔ جوش کے اندر شعلہ، خوبھی کبھی  
غیظ کی صورت اختیار کر لیتا۔ جوش کے اندر دردِ مندی کی کیفیت بھی تھی۔ ان کی شخصیت میں ابتدائی عمر  
سے ایک پھانس تھی جسے ہم ایک نوع کی خلش بھی کہہ سکتے ہیں اور جذباتیت کبھی کبھی ایک بے نام سے  
کک میں ڈھل کر شعروں کے قالب میں اظہار پاتی تھی۔ یوں تو وہ ایک خوشحال زندگی گزارا کرتے  
تھے لیکن انہوں نے ایک جگہ لکھا ہے کہ عہدِ جوانی میں ایسی کوئی شے تھی جو انہیں پریشان رکھتی تھی۔

”ان تمام فارغ البالیوں کے باوجود مجھے اچھی طرح یاد ہے کہ کوئی شے رہ رہ  
کر میرے دل میں چبھا کرتی تھی وہ کوئی شے تھی کیا؟ مجھے اس کے متعلق علم نہیں

تھا۔“ ۲۷

ان کی ایک نظم کے چند اشعار پیش خدمت ہیں۔ یوں تو اس نظم میں فنی خوبیوں کا اہتمام

نہیں ملتا، لیکن جوش کے جذباتی تاثرات کی بہترین ترجمانی ملتی ہے:

ہر چیز پر سکوت ہے ہر شے پر یاس ہے غم حکمراں ہے دہر میں دنیا اداس ہے  
 مسمیں چھپی ہوئی ہیں قہر کی پرہلہ رات میں دوڑا ہے زہر چشمہ آب حیات میں  
 سینوں میں قلب برف کی مانند سرد ہے بس حد ہوئی کہ چہرہ خواباں بھی زرد ہے  
 یہ جنگ کیا ہے؟ ایک مجسم جنون ہے گلزار کائنات کے تھالوں میں خون ہے  
 جوش کی ذہنی بناوٹ اور ان کے داخلی نظام کا اگر تجزیہ کیا جائے تو معلوم پڑے گا کہ جوش کو  
 غم داندوہ سے اتنا لگاؤ نہیں ہے جتنا کہ خارجی حالات سے جو دراصل بہجت کا ماحول خلق کرتے ہیں  
 وہ روحانی واردات کے شاعر قطعی نہیں تھے نہ زندگی کے آلام کے زمزمہ پرداز تھے بلکہ وہ غم حیات سے  
 ایک نوع کا فرار حاصل کر کے فطرت میں پناہ لینے کو ترجیح دیتے تھے۔ اس طرح کے اظہارات کی  
 ایک مثال ان کی نظم تراشہ بیگانہ ہے:

لہریں ہنس ہنس کے عجب نفیے سناتی ہیں مجھے ڈالیں پھلپھل کی جھک جھک کر بلاتی ہیں مجھے  
 شاخیں اپنے سائے میں پہریں بٹھلاتے ہیں مجھے ندیاں اپنے کناروں پر سلاتی ہیں مجھے  
 کوئی مجھ کو رنج ان احباب میں دیتا نہیں  
 اور اس خدمت کی قیمت بھی کوئی لیتا نہیں

اس میں شک نہیں کہ جوش اپنی نظموں میں فطرت سے ہم آہنگ ہونے کی کوشش کرتے ہیں۔  
 وہ فطرت کے مظاہر کے عقب میں غنی اور مضمر حسن ازل کو دیکھ لینے کی آرزو رکھتے تھے۔ 'ہماری سیر'  
 ایک اچھی نظم ہے۔ اس نظم میں ایک بے سکون رات میں شاعر فریاضطراب میں خوشناستاروں سے  
 مخاطب ہو کر ان کے حسن ازل کے پردے میں باہر آ کر مسکرانے کی کوشش کرتا ہے۔ نظم کے تیسرے  
 بند میں جس کے چند اشعار دیکھیں۔ شاعر ستاروں سے مخاطب ہے:

گہرا سکوت شب کا آہوں میں بہہ رہا ہے

تاروں سے بے کسی میں اس طرح کہہ رہا ہے

اے خوشنا ستارہ شمعیں جلانے والو گر دوں پہ سادگی سے جگمگانے والوں  
 اک بات میری مانو صدقے میں اس ضیا کو جس گلشنوں میں جھونکے چلنے لگیں ہوا کے  
 جس وقت صبح صادق مشرق سے جگمگائے جیسے ہی آج تم میں حسن ازل سائے



کہنا کہ ایک بندہ مدت سے رو رہا ہے اردو کے نیکی میں جاں اپنی کھو رہا ہے  
 جب صبح کا ستارہ ذروں کو جگمگائے تو اک ذرہ نکل کے پردے سے مکرائے  
 لیکن جوش کا المیہ یہ ہے کہ اس طرح کا جذبہ جو فطرت سے ہم کلام ہونے کا ہے وہ رفتہ رفتہ  
 سرد پڑتا جاتا ہے وہ مغرب کے شاعروں کی طرح فطرت کی روح سے ہمکنار نہیں ہو پاتے نتیجہ میں  
 وہ فطرت کے اسرار کو جاننے سے قاصر رہ جاتے ہیں وہ نہ گہرائی میں غوطہ زن ہوتے ہیں اور نہ ہی ان  
 کے ہاں کوئی واضح فکری نظام کے نشانات نظر آتے ہیں۔

جوش کی عشقیہ نظمیں بھی بہت قابل ذکر نہیں ہیں وہ اس لئے کہ اس میں عشق کے سوز و ساز  
 اور درد و داغ کے معاملات کم ہی دکھائی پڑتے ہیں۔ اس کا بھی اشارہ نہیں ملتا کہ ان کے یہاں کوئی  
 خاص عشق ہے۔ ان کے یہاں عشق کے حوالے سے اقبال کی طرح کوئی مفکرانہ طرز نہیں ملتا بلکہ عشق کا  
 ان کے یہاں بڑا سطحی تصور ہے۔ ان کی عشقیہ نظموں میں خون کی کمی کے باعث درد و کسک اور وہ باطنی  
 تپش یا تب و تاب نہیں جس سے عشقیہ نظموں کے رگوں میں گرمی پیدا ہوتی ہے ان کی عشقیہ نظموں  
 میں وہ رعنائی خیال نہیں جو کسی اختصاصی تصور عشق کی زائیدہ ہوتی ہے۔ بلکہ وہ تو 'رند شاہد باز' کہلاتا  
 فخر کی بات گردانتے ہیں:

کیوں نہ غلطاں ہوں کلام جوش میں رنگینیاں

جوش طغی سے ہے رند اور رند شاہد باز

اس طرح کے اہتمام سے ان کے یہاں ایک نوع کا نشیہ آہنگ پیدا ہو گیا ہے اور قدم قدم  
 پر شباب سے لطف اندوزی اور کیف و طرب کا احساس ہوتا ہے۔ 'جوانی کی رات' اور نظم 'اشقی جوانی'  
 اس کی نادر مثالیں ہیں۔

جوش نے اپنے طور پر اقبال کی اتباع میں بغاوت اور انقلاب کے ترانے زور و شور سے گائے  
 اور شاعر انقلاب کے خطاب سے نوازے بھی گئے۔ لیکن جوش کی انقلابی شاعری سے مکالمہ قائم  
 کرنے سے پہلے ہمیں جوش کے تصور انقلاب کو بھی دیکھنا ہے کہ کیا جوش کا کوئی واضح تصور انقلاب  
 بھی تھا؟ دراصل ان کے پاس انقلاب کا کوئی واضح اور روشن تصور نہیں تھا جب کہ اقبال کے یہاں  
 انقلاب کا تصور بہت نمایاں اور واضح تھا۔ جوش اپنے زمانے کی تحریکوں سے ایک طرح کی رومانوی  
 وابستگی رکھتے تھے مگر سیاسی انقلاب کا تصور ان پر واضح نہیں تھا۔ ہاں انقلاب ان کے یہاں شعری



موضوع تو ضرور بن پایا لیکن ان کی شاعری میں انقلاب کے حوالے سے جو بھی باتیں ملتی ہیں ان میں ایمان کی تپش اور تجربے کی صداقت کا فقدان ہے، میرا خیال ہے کہ انقلاب ایک مثبت رویہ ہے جو زندگی اور اس کے مسائل سے رو برو ہونے کا، لیکن بغاوت کوئی اپنے اندر تعمیری پہلو نہیں رکھتی۔ جوش بغاوت کے علمبردار تو کہے جاسکتے ہیں لیکن انقلابی شعور کی نمائندگی ان کے یہاں کم ہے۔ اس سلسلے میں ایک سنجیدہ ادیب ڈاکٹر مسعود حسین خان کی رائے جوش کے سلسلے میں دیکھتے چلیں:

”جوش انقلابی نہیں باغی ہیں۔ انقلاب کا دائرہ بغاوت سے زیادہ وسیع ہوتا ہے۔ انقلاب فکر میں ہو یا عمل میں اس بڑی تبدیلی کو کہتے ہیں جس میں ایک نظام کی شکست اس لئے ہوتی ہے کہ اس پر دوسرے کی تعمیر ہو سکے۔ بغاوت، سنگین حصاروں سے وقتی جذبات کے تحت سرکراتی ہے، انہیں پاش پاش کر دیتی ہے یا خود ہو جاتی ہے۔ اندھا انقلاب بغاوت کا دوسرا نام ہے اس لئے انقلابی کا مرتبہ باغی سے بلند ہوتا ہے۔“

جوش کی انقلابی شاعری ان کے شعری تجربے سے ہم آہنگ نہیں ہو پاتی۔ ان کی ایک نظم جس کا عنوان ہے ’انسان کا ترانہ‘، اس نظم میں اقبال سے متاثر ہونے کے نتیجے میں ان کی قوتوں کا ذکر کرنا چاہتے ہیں لیکن جیسا کہ ہم سب جانتے ہیں کہ شاعری صرف ذکر و افکار کا بیان نہیں ہے اور نہ شاعری کوئی کرب بازی کا نام ہے۔ اس میں جذبہ، فکر، خیال اور تخیل کی صداقت کی آمیزش ضروری ہے۔ یہ تمام قوتیں مل کر ایک نئی دنیا کی تخلیق کرتی ہیں۔ اس نظم کے چند شعر سے آپ اندازہ آسانی سے لگا سکتے ہیں کہ اس طرح کے اشعار تجربے کے ’گزران‘ سے کس طرح محروم دکھائی دیتے ہیں۔ چند شعر ملاحظہ کریں:

مری شان سے بحر و بر کانپتا ہے      شجر کانپتا ہے حجر کانپتا ہے  
مرے تیشہ نو کی جھنکار سن کر      دل سخت کوہ و کمر کانپتا ہے  
مرے شرح جبر مشیت کے آگے      نہاں خانہ خیر و شر کانپتا ہے  
نظم کے تمام ہونے تک پوری نظم میں تکرار کی ایک سی فضا قائم ہے۔ آخری شعر میں تو انہوں نے حد کر دی:

قسم جوش دنیا کہ ہر خشک و تر کی  
کہ مجھ سے ہر ایک خشک و تر کانپتا ہے

جوش بڑے شاعر تھے لیکن انہیں شاعری کے فنی رموز سے واقفیت کم کم تھی انہیں پتہ نہیں تھا کہ شاعری سوز دروں کی ایک سرگزشت ہے، آبلہ پائی کی ایک داستان ہے فکر و خیال کی ایک لالہ کاری ہے سوز و ساز اور درد و داغ کا شناس نامہ ہے۔

انقلابی جذبہ ہمیشہ تعمیر نو سے عبارت ہے کیونکہ انہدام کہنہ باغی کی جولانگاہ ہے لیکن تعمیر نو اور نئی صورت حال کی اساس رکھنا ہمیشہ انقلابی جذبہ کے حامل افراد کا میدان رہا ہے۔ یہی جذبہ کی کمی جوش کی شاعری میں کھنڈت ڈالتی ہے۔ کھوکھلے اور سطحی تصور نے ان کی شاعرانہ کارکردگی کو منظوم نعرہ بازی کے صف میں لاکھڑا کیا ہے۔ مجنوں گور کچوری کی رائے پر اس بحث کا اختتام چاہوں گا۔ یوں بھی مجھے جدید اردو نظم کے ابتدائی خدوخال کے علی الرغم اس کے ارتقائی مراحل سے ڈسکورس قائم کرنا ہے اور بحث کے آخر میں نئی شعری جمالیات سے روبرو ہو کر آپ حضرات سے کم از کم اس باب میں رخصت کی اجازت چاہوں گا، چلئے جوش کے حوالہ سے قارئین مجنوں کی یہ رائے دیکھتے چلیں:

”جوش کی شاعری کا بہترین حصہ اکثر و بیشتر کف درد ہاں چیخ سے زیادہ واقع

نہیں۔ جوش کی شاعری اندر سے بے انتہا بے مغز اور کھوکھلی ہے۔“

”پیش منظر میں جو نظم نگاروں کی صف دکھائی دیتی ہے۔ اس میں حفیظ جالندھری کا ایک الگ مقام ہے۔ حفیظ کی رومانیت ان سادہ اور معصوم حیرتوں سے عبارت ہے جو ان کے دل میں گرد و پیش کے حسن کو دیکھ کر پیدا ہوتی ہے۔ لطف کی بات تو یہ ہے کہ وہ کسی مخصوص نظریے سے علاقہ نہیں رکھتے۔ دراصل ان کا سرے سے کوئی نظریہ حیات ہی نہیں ہے۔ ان کے یہاں کوئی عمیق فکر نہیں ملے گی لیکن اس کے باوجود ان کی شخصیت میں فکری رویوں کی موجودگی ان کی نظموں میں کہیں کہیں ضرور منعکس دکھائی دیتی ہیں۔ حفیظ کے ہاں نہ اقبال کی طرح مفکرانہ بنییدگی کے شواہد ملیں گے اور نہ اپنے عہد کی نفسیاتی پیچیدگیوں کی وہ آئینہ داری کرتے نظر آئیں گے۔ اس کے برعکس وہ فطرت کی آغوش میں حیات بخش نغمے سنتے ہیں اور فطرت کے نغموں سے قلب و روح کی تازگی کا سامان کرتے ہیں۔ حفیظ کی نظموں میں رومانیت کا بہترین ثبوت ان کی غنائیت ہے۔ بحروں کے انتخاب اور لفظوں کے انوکھے درو بست سے نغمے کا آہنگ خلق کرتے ہیں۔ انہوں نے جس خوبصورتی سے ہندستانی معاشرت کی مختلف کارگزاریوں کی نظموں میں ترجمانی کی ہیں۔ یہ خوبی ان سے ہی مخصوص ہے اور اس کی مثال اردو کی نظمیہ روایت میں خال خال ملتی ہے۔ سر اس مسعود نے ان کی نظموں کے حوالے سے

بڑی عمدہ بات کہی ہے:

”حفیظ کا دل آئینہ خانہ ہے۔ دنیا کی رنگارنگی، آوازوں اور صورتوں کے لباس میں

اس آئینہ خانہ کی سیر کیا کرتی ہے۔ نغمہ بھی، نالہ بھی، خواب بھی، کبھی مل جل کر، کبھی

الگ الگ یہاں آتے ہیں اپنے اپنے عکس دیکھتے ہیں۔“

تھوڑی سی بات ان کے گیتوں کے بارے میں کر لی جائے کیونکہ حفیظ نے گیت بھی لکھے ہیں۔ انہوں نے نظموں کے خصائص کو برقرار رکھتے ہوئے گیت میں نظم کے تصوری عنصر کو داخل کرنے کی کامیاب کوششیں کی۔ ’دل ہے پرائے بس میں‘، ’پر بت کا گیت‘، ’اندھی جوانی‘ خاص طور سے مشہور ہوئیں۔ انہوں نے اس کے علاوہ ہیئت کے ایک نئے شعور سے بھی متعارف کرایا۔ بندوں کی ترتیب و تہذیب میں تغیرات تو کئے لیکن بحروں کے انتخاب میں نظم کے موضوعی نشیب و فراز کو نظروں سے کبھی اوجھل ہونے نہیں دیا۔ لہذا کوشش اس بات کی کہ نظموں اور گیتوں میں سبک، نرم آثار، بحروں کا استعمال کیا جائے۔ انہوں نے قوافی کے التزام میں بھی فنی ہنرمندی کا ثبوت دیا ہے۔ ’جلوہ خضر‘، ’برسات‘، ’تاروں بھری رات‘، ’راوی میں کشتی‘، ’شام رنگین‘، ’صبح و شام کا کہسار‘، ’تصویر کشمیر‘ اور کئی نگارشات میں فطرت کے شاداب مناظر کی خوب خوب عکاسی ملتی ہے۔ چند مثالیں نقل کی جاتی ہیں۔ خصوصاً منظر نگاری میں انہیں کمال حاصل تھا:

کس قدر نیلگوں وسعت سکوت انگیز ہے  
جس کے اندر چاند کا چہرہ تجلی رہا ہے  
رات کے افسوں میں گم ہو گئی ہے کائنات  
یہ گماں ہوتا ہے کہ شاید سو گئی ہے کائنات  
(راوی کے کنارے)

پچھتم کے در پہ سورج بستر جما رہا ہے  
رنگوں نے رنگ ڈالا بادل کی دھاریوں کو  
عکس شفق نے کی ہے اس طرح زرخشاں  
رنگیں بادلے میں چہرہ چھپا رہا ہے  
پھیلا دیا فلک پر گوٹے کنار یوں کو  
گھل مل کے بہہ رہے ہیں ندی میں آگ پانی  
(شام رنگین)

ان کے یہاں چند فنی تسامحات بھی راہ پا گئی ہیں۔ ان کے شعری تجربے کی پیشکش میں ربط تسلسل اور ارتقاء کے علاوہ عضوی پیوستگی کی بھی کمی کا احساس ہوتا ہے۔ وہ عام طور پر نظموں میں بندوں کے اضافے پر توجہ زیادہ صرف کرتے ہیں جب کہ ان کی یہ کاوش غزل کے نظام قوافی کی خامیوں کا



باعث بن جاتا ہے۔ ان کی ایک قابل ذکر تخلیق 'شابلہ' اسلام ہے۔ یہ ایک نوع کے تاریخی واقعات و واردات اور شخصیات کے بیان سے عبارت نظم ہے۔ اس کی تقریباً چار جلدیں منصف شہود پر آچکی ہیں اسے آپ ایک بیانیہ نظم قرار دے سکتے ہیں۔

اختر شیرانی بیسویں صدی کے شعری منظر نامہ پر جتنے بھی شاعر ابھرے ہیں ان کی نظموں میں کم یا بیش رومانی رجحان کے اثرات پائے جاتے ہیں۔

رومانوی رجحان کی نیلم پری سے جدید نظم نگاروں میں کوئی بھی محفوظ نہیں رہ سکا۔ اس نیلم پری کی کج ادائیگوں سے زیادہ تر شعراً محفوظ ہوئے اور آنے والی نسلوں کو اس سے متعارف کرایا۔ اختر شیرانی کے یہاں دوسرے شعراء کے مقابلہ میں رومانی رجحان کا اہتمام اور التزام کچھ زیادہ ہی ہوا ہے۔ ان کی نظموں کے بین السطورى مطالعہ سے ان خصوصیات کا پتہ چلتا ہے کہ جن تجربوں کو اختر نے لفظوں کا پیراہن عطا کیا ہے۔ دراصل وہ تجربے عفتوان شباب کے واردات کا ایک خوب صورت اور پامعنی بیان ہے۔ ان کی شعری شخصیت کی تعمیر و تشکیل میں ابتدائی محبت کے واردات نے بنیادی اینٹوں کا کام کیا ہے بعد میں ان ہی اینٹوں سے ان کی شاعری کا قصر تیار ہوا۔ اختر کی عشقیہ شاعری کو اردو غزل کی روایتی عشقیہ شاعری سے متمایز کرنے کی ضرورت ہے۔ ان کے جذبات و احساسات کے اظہار میں رجائیت کی لہریں رقص کرتی دکھائی دیتی ہیں اور چشم نظارہ کو دا کر دیتی ہیں۔ چنانچہ آج کی رات، گزری ہوئی راتیں، عذرا وغیرہ اس سلسلے کی قابل ذکر نظمیں ہیں۔ عذرا کا ایک شعری اقتباس ملاحظہ کریں:

مری حسیں مری ناز آفریں عذرا  
دیار دل میں تو آئی بہار کی صورت  
گدائے حسن سے اظہار عشق تو نے کیا  
گنہگار سے اقرار عشق تو نے کیا

لیکن گریزاں لمحوں کے ساتھ اختر کے کلام میں بھی نئی کردیں ابھرنے لگیں۔ یعنی ان کے یہاں رجائیت کا یہ البیلا انداز تادیر قائم نہ رہ سکا۔ کچھ ٹھوس حقیقتیں سامنے آتی ہیں اور اس کے خواب شکستوں سے چور دکھائی دینے لگتے ہیں۔

ان کی نظموں میں احساس کی کرچیاں چبھتی محسوس ہوتی ہیں۔ یہ ایک روحانی شاعر کی افسردگی



اور دل شکستگی کا منظر خونچکاں ہے۔ ان کی نظموں میں غم کی زہرناکی اور اضطراب کے تلخ دھارے موجزن دکھائی دیتے ہیں۔ ان کی نظموں میں احساس کی گھلاوٹ، پکھلتے ہوئے خوابوں کا حسن اور اس کی مہک کا احساس جاگنے لگتا ہے۔ مثلاً 'جہاں رہنا رہتی تھی'، 'ایک حادثہ'، 'دعوت' اور 'عشرتِ رزق'، 'ایک تہا مرغابی'، 'کئی دن سے'، 'نموینا ایک بند پیش خدمت ہے':

ہے پیش نظر پیکر گنگام کسی کا  
کہتا ہے فسانہ دل ناکام کسی کا  
دارمکنی شوق ہے اور نام کسی کا  
دیرانی ہے قصہ شوق شام کسی کا

دیکھا نہیں روئے شوق افشاں کئی دن سے  
آئی نہیں وہ جاننا بہاراں کئی دن سے

اختر کے یہاں عورت کا ایک جمالیاتی تصور ابھرتا ہے۔ یہ شعور کوئی مادرانی صورت اختیار نہیں کرتا بلکہ یہ عورت کی ارضی ہستی ہے۔ اختر کی نظمیں 'مجموعی طور پر شخصی جذبات کا اظہار ہیں اور یہ جذبات ان کے ایامِ عشق کے جذبات ہیں جن میں تموج اور ایک ذہنی ابال تو ہے لیکن انسانی قلب پر کوئی دیر پا اثر قائم نہیں کرتا۔ اختر کے سلسلے میں ناقدوں کی اپنی اپنی رائے ہے لیکن بعض باتیں ایسی ہوتی ہیں جس سے اختلاف کرنا ادبی نقطہ نگاہ سے ضروری ہو جاتا ہے ان کا کہنا ہے کہ 'اختر شیرانی کا رومانی رجحان حقیقی زندگی سے پرے ایک خیالی دنیا آباد کرتی ہے۔ مگر میں سمجھتا ہوں اس رائے کی وجہ سے اختر شیرانی کی شاعری کا اعتبار کم نہیں ہو جاتا۔ کلیم الدین احمد اختر کی روحانیت پر اظہار خیال کرتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ:

”جو شاعر زندگی سے گریز کرے جو دنیا سے منہ موڑ کر کسی خیالی دنیا میں جا بسے وہ کبھی اعلیٰ پایہ کا شاعر نہیں ہو سکتا۔“ ۲۸

کلیم الدین احمد کے اس طرح کے فرموداتِ عالیہ سے اکثر ناقدین نے اختلاف کیا ہے۔ ان کی تنقیدی بصیرت اور رائے کی قطعیت اپنی جگہ پر ہے اس میں کوئی کلام نہیں کہ وہ مشرقی ادب کو مغربی عینک سے دیکھنے کے خوگر ہیں۔ ان سے ایک بنیادی غلطی جو ہو جاتی ہے وہ ہے مغرب کی جمالیات کو مشرق کی جمالیات سے گڈ نہ کر دینا۔ دوسری بات دونوں خطوں کے سیاسی، سماجی، تہذیبی

اور ثقافتی تناظر میں الگ ہیں لیکن مغرب کے Ethos کو وہ مشرق پر نافذ کرنے کے ہمیشہ درپہ رہتے ہیں۔ اختر شیرانی کے بارے میں بھی ان کی یہ رائے تھوڑی بہت بحث کا مطالبہ ضرور کرتی ہے۔ عالمی ادب جو ان کا میدان ہے وہاں بھی اس بنیادی نکتہ پر اتفاق ہے کہ ادب زندگی سے ہم رشتگی کے ہی الرغم زندگی سے ایک نوع کا فرار بھی ہے کیونکہ فن کی تخلیق ایک طرح زندگی سے گریز ہے اور از سر نو صورتحال کا خلق کرنا بھی ہے۔ ادیب اور شاعر سے اس بات کا مطالبہ کہاں تک جائز ہے کہ وہ اپنے گرد و پیش کی تصویر کشی ایک فوٹو گرافر کی طرح کرے۔ شاعر دراصل اپنے مشاہدہ مجادلہ تخیل اور جذبے کی آمیزش سے داخلی کوائف سے ہم آہنگی کے عالم میں وہ زندگی اور کائنات کی تخلیق نو کرتا ہے۔ کیونکہ یہ دنیا فن کاروں کے خوابوں کی دنیا ہے۔ دراصل یہ سب خرابی شاعر کے یہاں موضوع کی اختصاصیت کی وجہ سے ہے۔ شاعر کون سے موضوع کا انتخاب کرے اس پر خارجی جبر کیلئے کوئی جگہ نہیں ہے۔ شاعر کی خوبی یا خرابی یا فن پر اس کی گرفت مضبوط ہے یا ڈھیلی اسے اپنے اسلوب پر قدرت حاصل ہے کہ نہیں اس نے اپنی تخلیق کو کس ڈھنگ سے پیش کیا ہے یہ سوالات اہم ہیں اور غور و فکر کا متقاضی بھی۔

یہ ہمارے لئے پرکھ اور پہچان کا حوالہ ہونا چاہئے نہ کہ اس نے کس موضوع کا انتخاب کیا ہے۔ جدید نفسیاتی نظریات نے یہ باور کرایا ہے کہ فنکار اپنے لاشعور میں ایسی شبیہیں چھپائے بیٹھا ہے جو لاکھ شخص ہونے کے باوجود اجتماعی لاشعور سے اس کے ڈانڈے مل جاتے ہیں اس لئے کسی شاعر پر زندگی سے گریز اور فرار ریت کا الزام لگاتے وقت تھوڑا توقف ضروری ہے میراجی کے ساتھ بھی یہی صورتحال رہی ہے۔ اس پہلو سے بحث بعد کے کئی ابواب میں میں نے کی ہے۔

اس طرح کی تنقیدی آرا سے ہٹ کر ہمیں تخلیق کاروں کے نگارشات کا تعین قدر کرنا ہے جو کمزوریاں ہیں اس کی طرف بھی توجہ دلانے کی اشد ضرورت ہے لیکن اس طرح کی پوری کارروائی میں صرف ادبی تحفظات کو پیش نظر رکھنے کی ضرورت ہے۔ باقی باتیں تعصبات کے کھاتے میں آئیں گی۔ چند فنی باتیں کر لی جائیں۔ اختر کے یہاں نظموں میں عضویاتی پیوستگی کے شواہد کم کم ہیں اس کی بنیادی وجہ ان کی نظموں میں خیال و جذبہ میں وحدت کا فقدان اور خیال کی حسن تعمیر میں کمی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ان کی نظموں پر غزل کی دیوی براجمان ہے۔ کچھ نظمیں مختلف بندوں پر مشتمل ہوتی ہیں۔ لیکن اس التزام سے خیال کا ارتقاء نہیں ہوتا بلکہ ان بندوں میں تکرار خیال کی نصابن جاتی ہے۔ محدودے چند

فنی کیوں کے باوجود اختر کی نظمیں 'جدید اردو نظم' کے مطالبات کو پوری کرتی دکھائی دیتی ہیں۔ ان کا اختصاص یہ بھی ہے کہ انہوں نے مغربی صنف 'سانیت' کو خاص طور پر شعری تجربے کی صورت عطا کی ان کا ڈکشن کافی دلچسپ ہے۔ ان کی نظموں کا آہنگ ترنم خیزی کا بھی باعث بنتا ہے۔ اختر 'پایان کار' اردو کی شعری روایت میں اپنی انفرادیت کا دستخط ثبت کرنے میں کامیاب ہو چکے ہیں۔

**جمیل مظہری:** یوں تو معروف غزل گو ہیں لیکن انہوں نے کئی نظمیں بھی کہی ہیں۔ ان کی نظمیں قلبی واردات کی آئینہ داری کے علی الرغم حسن و عشق کے ارضی پہلو کی بھی ترجمان ہیں۔ جمیل کے یہاں عشق و عاشقی کے مضامین کے علاوہ عصری مسائل کا بھی ادراک ملتا ہے۔ وطن کی محبت اور آزادی کی جدوجہد کے حوالے سے بھی کئی نظمیں تخلیق کی ہیں ان میں ایک نظم 'بھارت ماما سے خطاب' ہے ان کے یہاں دوسرے شاعروں کے مقابلے میں فکری متانت کے شواہد موجود ہیں۔ ان کی چند نظمیں جن میں ان کے تجربے کا نہ صرف لبو شامل ہے بلکہ عہد کے مسائل کے شعور کی جھلکیاں بھی ملتی ہیں کہتے ہیں اس کو محبت، کہانی، یہ کیا ہوا تم کو اور ڈرو خدا سے ڈرو کے نام لئے جاسکتے ہیں۔ کہتے ہیں اس کو محبت کا پہلا بند ملاحظہ کریں:

چتون کے جھکاؤ میں اشارہ  
آنکھوں میں ہے آج دل تمہارا  
خاموشی میں گفتگو کی شدت  
کہتے ہیں کیا اس کو محبت

'کہانی' کا یہ شعری اقتباس دیکھیں:

ہے ابھی چشم تصور میں وہ گھر کا آئین  
اور آئین کا وہ چھوٹی سی دنیا ہونا  
چاندنی راتوں میں دیکھا ہے انہی تاروں نے  
مرے شانوں پہ تری زلف کا بکھرا جانا

کئی نظموں میں اقبال سے متاثر ہونے کے شواہد بھی ملتے ہیں۔ ان کے یہاں کوئی مربوط فکری نظام کی تلاش بے سود ہے لیکن ان کی شاعری میں فلسفیانہ سوچ و فکر کی لہریں موجزن ضرور ملیں گی۔ جمیل کے یہاں فکری کشمکش اور تشکیکی میلان بھی نظر آئے گا کیونکہ وہ زندگی کے مسائل کے بیان



میں تشکیکی اندازِ نظر کے قائل ہیں۔ وہ تشکیک کے ذریعہ حقائق تک پہنچنا چاہتے ہیں کیونکہ تشکیک جستجو کی علت ہے۔ 'فریادِ ان کی طویل نظم ہے اور یہ نظم ان کے تشکیکی ذہن کی بہترین ترجمانی کرتی ہے۔ اس سلسلے میں ان کی نظم 'ارتقاء'، 'آدمِ نو کا ترانہ'، 'سفرِ قابل ذکر نظمیں ہیں۔ یہ رائے بھی درست تجزیے پر مبنی نہیں ہے کہ وہ ہمیشہ تشکیکی ذہن سے ہی کام لیتے ہیں زندگی کی صداقتوں تک پہنچنے کا ان کے لئے تشکیک ایک موثر حوالہ ہے اور بس۔ یہ شعر دیکھیں:

جو دل کی گہرائیوں میں صبح ظہورِ آدم سے سو رہی تھی

میں اپنی فطرت کی ان خدا داد قوتوں کو جگا رہا ہوں

**عظمت اللہ خان:** اردو کی شعری روایت میں عظمت اللہ خان ایک نمایاں نام ہے۔ ان کی شاعری میں ہندوستان کی روح دھڑکتی سنائی دے گی کیونکہ ہندوستانی روح کی بازیافت ان کا شیوہ خاص رہا ہے۔ 'ہندو اسلامی تہذیب' کے بجائے 'ہندوستانی' سے ہم آہنگ ہونے کی سعی کرتے رہے۔ انہوں نے ہندی اور اردو کے امتزاج سے لوگ گیتوں کی تجدید پر کافی توجہ صرف کی ہے۔ عظمت اللہ خان، نظیر اکبر آبادی کی روایت کو آگے بڑھانے کے لئے کوشاں تھے۔ اسی روایت سے میراجی اور کسی حد تک اختر الایمان نے بھی استفادہ کیا۔ انہوں نے اردو شاعری کے عنوان سے رسالہ اردو میں اپنے مجموعہ کلام 'سریلے بول' کا مقدمہ چھاپا۔ اس کی دوسری قسط جب انہوں نے ۱۹۲۳ء میں شائع کیا تھا تو اردو دنیا میں ایک نوع کا بھونچال آگیا تھا۔ انہوں نے اپنے اس مضمون میں جو تجاویز پیش کی تھیں وہ ہرگز نئی تو نہیں تھیں کیونکہ دہلی زبان میں زیادہ تر اس وقت کے شعراء اور ادباء نے مباحث قائم کئے تھے لیکن کھل کر ان موضوعات پر باتیں کرنے کی کسی میں اتنی جرأت نہیں تھی۔ لیکن عظمت اللہ خان نے کھل کر ان تجاویز پر نہ صرف گفتگو کی بلکہ ان مباحث کو آگے بڑھانے میں بڑھ چڑھ کر حصہ بھی لیا۔ ان کے نزدیک اردو شاعری کا سب سے بڑا عیب 'اس کی ریزہ خیالی' ہے اور مسلسل نظم کا لکھنا ہمارے شعراء کے لئے ایک کٹھن کام ہے۔ ان کے مطابق ہماری شاعری قافیہ پیمائی ہے اور اس کی ساری ذمہ داری غزل کے سر جاتی ہے۔

عظمت اللہ خان غزل کے خلاف اگر نہیں تھے تو اس کے حق میں بھی نہیں تھے اور اس سلسلہ میں ان کے اپنے دلائل تھے جسے تسلیم کرنا اور نہ کرنا ہمارے ادب میں ایک مسئلہ تو ضرور تھا۔ لیکن غزل کے حوالے سے جو دلائل اور براہین انہوں نے پیش کئے تھے اسے ہم پورے طور پر رد نہیں کر سکتے۔



ان کے چند نکات پر کیوں نہ ہم غور و فکر کریں! پہلے ان نکات کو دیکھیں، وہ کیا ہیں؟  
 ”سب سے پہلی اصلاح اب یہ ہونی چاہئے کہ شاعری کو قافیہ کے استبداد سے  
 نجات دلوائی جائے۔ اس بات کو واضح کر دیا جائے کہ شاعری قافیہ کے اشاروں پر  
 نہیں چلے گی بلکہ شاعر کے ارادہ اور خیال کو ضرورتوں کے آگے قافیہ کو سرخم کرنا  
 پڑے گا..... اب وقت آ گیا ہے کہ خیال کے گلے سے قافیہ کے پھندے کو نکالا  
 جائے اور اس کی بہترین صورت یہ ہے کہ غزل کی گردن بے تکلف اور بے تکان  
 ماروی جائے۔“ ۲۹

عروض کے سلسلے میں ان کی تجویز بڑی معنی خیز اور وقت کی ضرورت کے پیش نظر اپنی معنویت  
 قائم کرتی ہے۔ کیونکہ ان کے خیال میں ہماری شاعری میں جو عروضی پابندیاں عائد ہیں وہ اردو کی  
 ہندوستانی اور آریائی بوباس کے مطابق نہیں ہے۔ ان کو اس بات کی شکایت ہے کہ ہندی عروض جو  
 اردو کے فطری مزاج اور اس کے ترنم کے موافق ہے۔ اس سے جان بوجھ کر چشم پوشی کی گئی ہے۔ ان کی  
 مندرجہ ذیل رائے دیکھتے چلیں:

”شاعری کے پھولنے پھلنے اور خیالات کے ارتقاء کے مطابق ڈھلنے کے لئے  
 ضروری ہے کہ جہاں تک ممکن ہو عروضی آزادی میں کسی قسم کی رکاوٹ نہ ہو اس قدر  
 ترنم کے سانچے شاعر کے سامنے ہوں کہ اسے ایسی جداگانہ نظم کے خیالات کے  
 رنگ ڈھنگ اور چال ڈھال کے مطابق ایک سانچہ مل سکے اور بھی اس آزادی کے  
 ساتھ اس سانچے کو ہر طرح شاعر اپنی ضرورتوں کے لحاظ سے سوچ کا ذریعہ  
 بنا سکے۔ اس قسم کی آزادی اس وقت میسر ہو سکے گی کہ جب چوٹی کے موزونیت  
 کے اصولوں کے سوا باقی امور میں حتی الوسع اپنے کان کے ترنم والے ترازو اور اپنی  
 روح کی خصوصی نغمہ سنجی پر چھوڑ دیا جائے۔“ ۳۰

انہوں نے یہ باتیں ہوا میں نہیں کی ہیں اور نہ ہی فکری ٹامک ٹوٹیوں سے کام لیا ہے۔ عروض  
 کی آزادی سے متعلق جو بھی اصول انہوں نے وضع کئے ہیں انہیں تھوڑی بہت بحث کے بعد قبول  
 کر لینا چاہئے تھا۔ انہوں نے عروض کے لئے ہندی پنگل سے متعلق جو باتیں کی ہیں کہ عروض کو ہندی  
 پنگل کا پابند ہونا چاہئے۔ مذکورہ اقتباس میں عروض کی معذوریوں پر کسی نے پہلی بار ہماری توجہ مبذول

کرانے کی سعی کی اور اردو کو ہندوستانی مزاج سے ہم آہنگ کرنے کی یہ دوسری کوشش اردو کی شعری روایت میں کی گئی لیکن اس پر عمل پیرا ہونے کے بجائے اس کے خلاف طبل جنگ بجا دیا گیا۔ میں بھی اس خیال سے اتفاق رکھتا ہوں کہ غزل میں اب بڑی شاعری کے امکانات ختم نہیں تو کم ضرور ہو گئے ہیں۔ لیکن مشکل تو یہ ہے کہ نظم کا میدان بھی کافی تنگ معلوم ہوتا ہے۔ غزل میں تو یہاں وہاں چند اشعار پڑھتے اور سننے کو مل جاتے ہیں لیکن نظم کے سلسلے میں ایک طویل سنانا ہے اور دور تک دیرانی ہی دیرانی ہے۔ بہر کیف مایوسی کی بات اچھی نہیں ہے لیکن حقیقت سے بھی انکار مشکل ہے کہ نظم کے حوالے سے بھی اب کافی حوصلہ افزا ماحول نہیں ہے۔ عظمت اللہ نے چند نظموں میں ہندی پنگل کا اہتمام ضرور کیا ہے لیکن زیادہ تر نظمیں روایتی طرز کی ہی ہیں۔ عظمت اللہ کا ایک کارنامہ گیت نگاری بھی ہے لیکن پروفیسر حنیف کیفی ان کے گیتوں کے بارے میں کچھ یوں رقمطراز ہیں:

”عظمت اللہ خان کے سلسلے میں ایک بات بار بار کہی جاتی ہے کہ ان کی شاعری کے اثر سے اردو میں گیتوں اور گیت نما نظموں کا رواج ہوا۔ نیز یہ کہ ہندی اسالیب شعرا کو اردو میں مقبول کرنے کا سہرا ان کے سر ہے۔ مجھے اس رائے کے ماننے میں تامل ہے اس سلسلے میں ان کی اہمیت جتانے میں خاصے مبالغے سے کام لیا جاتا رہا ہے اور اس کی ابتدا کا سہرا مولوی عبدالحق کے سر ہے جنہوں نے ان کی نظموں کو اپنی تعارفی تحریر کے ساتھ اردو میں شائع کیا۔“ ۳۱

حنیف کیفی کی رائے سے متعلق ہمیں کچھ نہیں کہنا، ہر ذمہ دار نقاد کو اپنی رائے منصفانہ طریقے سے دینے کا حق ہے۔ میراجی شعوری یا لاشعوری طور پر گیت کے سلسلے میں عظمت اللہ خان کی اتباع کرتے دکھائی دیتے ہیں لیکن میراجی کے گیت کا رنگ و آہنگ مختلف بھی ہے اور منفرد بھی۔

## ترقی پسند تحریک:

جدید اردو نظم کی ترقی و توسیع میں جہاں بہت سے شعراء انفرادی طور پر کوشش کر رہے تھے وہاں ترقی پسند تحریک کا بھی بھرپور اشتراک رہا ہے۔ اردو میں جتنی بھی ادبی تحریکیں چلی ہیں ان میں ترقی پسند تحریک بلاشبہ ایک متحرک اور فعال تحریک کہی جاسکتی ہے لیکن یہ تحریک نظریاتی بنیادوں پر استوار کی گئی۔ اس کی شروعات ۱۹۳۶ء کے آس پاس لکھنؤ کی پہلی پریس کانفرنس سے ہوئی۔

یہ کانفرنس دراصل لندن میں منعقد ہونے والی (Congress of writers for the defence of culture) سے متاثر ہونے کے نتیجہ میں وجود میں آئی۔ جن ادیبوں نے اس کانفرنس میں شرکت کی تھی اس میں میکسم گورکی، تھا ماس مان، اندرے مارلو وغیرہ تھے۔ اس کانفرنس میں اتفاق رائے سے یہ طے پایا تھا کہ ادیب و شاعر کو اپنی ذات کے نہاں خانوں سے نکل کر انسانیت کے اجتماعی مفاد اور تہذیب و ثقافت کے اعلیٰ اقدار کا تحفظ کرنا ہوگا۔ اس پیغام کا ایک واضح اور معنی خیز پہلو یہ تھا کہ اب رجعت پسند قوتوں کا مقابلہ کیا جائے اور فن کو انسانیت کی خدمت پر مامور کیا جائے۔ اس سلسلے میں ایک اپیل بھی ادیبوں کے نام شائع کی گئی۔

”رفیقان عالم! موت کے خلاف زندگی کی ہم توانی کیجئے ہمارا قلم ہمارا فن ان طاقتوں کے خلاف رکھنے نہ پائے جو موت کو دعوت دیتی ہیں جو انسانیت کا گلا گھونٹی ہیں جو روپے کے بل پر حکومت کرتی ہیں جو کارخانہ داروں اور زبردستوں کی آمریت قائم کرتی ہیں پایاں کارفا شرم کاروپ و حار کر سانسے آتی ہیں اور یہی وہ طاقتیں ہیں جو معصوم انسانوں کا خون چوستی ہیں۔ اس تحریک کے اغراض و مقاصد سے متاثر ہو کر لندن میں قائم ان چند نو جوانوں نے ایک انجمن قائم کی۔ ڈاکٹر ملک راج آنند کو اس کا صدر منتخب کیا گیا۔ دوسرے اہم اراکین میں سجاد ظہیر، ڈاکٹر جیوتی گھوش، پرمود سین گپتا، ڈاکٹر دین محمد تاثیر شامل تھے۔ ان نو جوان ادیبوں نے ایک منشور تیار کیا اور اس میں وضاحت کی کہ ان پر اجتماعی ذمہ داری عائد ہوتی ہے کہ وہ ہندوستان میں منقلب سماج کی بدلتی ہوئی قدروں کا ساتھ دیں۔ اس وقت کا ہندوستان ایک نئے سماج کو جنم دے رہا تھا۔ پرانی قدریں جاں بلب تھیں ان قدروں کی بحالی اور ان کے قیام پر زور صرف کیا جانے لگا جو زندگی کے لئے نیا اسلوب اور نیا پیرا بن لے کر آئی تھیں۔ کیونکہ ان کے مطابق موجودہ ہندوستانی ادب نہ صرف انحطاط پذیر ہے بلکہ رومانیت کے اسباق بھی پڑھاتی ہیں۔ زندگی سے متصادم ہونے کے بجائے فراریت پر آمادہ کرتی ہے۔ نئے افکار نئے رجحانات کے لئے ذہن و دل کے دریچوں کو وا کرنے کے بجائے بند کرنے کی تلقین کی ہے۔ تاہم ادیبوں کا فرض بنتا ہے کہ زندگی اور سماج کو واقعیت کا آئینہ دار بنایا جائے۔

منشور میں کہتے روایت کا انہدام اور تعمیر نو کا مژدہ جانفزا سنایا گیا۔“ ۳۲

ترقی پسندی اور قدامت پرستی کے درمیان واضح امتیازات کی وضاحت یوں کی گئی:  
 ”وہ سب کچھ جو ہمیں انتشار اور اندھی تقلید کی طرف لے جاتا ہے۔ قدامت پسندی  
 ہے اور وہ سب کچھ جو ہم میں تنقیدی صلاحیت پیدا کرتا ہے جو ہمیں عظیم روایات کو  
 بھی عقلی اور اک کی کسوٹی پر پرکھنے کے لئے اُکساتا ہے جو ہمیں صحت مند بناتا ہے  
 اور ہم میں اتحاد و یکجہتی کی قوت پیدا کرتا ہے اس کو ہم ترقی پسند کہتے ہیں۔“ ۳۳

اس تجویز میں فکر و نظر سے پابندی ہٹانے کی بھی بات کی گئی اور اظہار و خیال میں آزاد روی  
 کی روش کو عام کرنے کا اعلان کیا گیا۔ سجاد ظہیر جب لندن سے ہندوستان لوٹے تو انہوں نے  
 باضابطہ طور پر اس تجویز کو ایک منضبط اور منظم تحریک کی صورت عطا کی۔ ان کی مساعی کا عملی ثبوت  
 اپریل ۳۶ء میں لکھنؤ میں ترقی پسند مصنفین کانفرنس کا انعقاد کرتا ہے جس کی صدارت مشہور ادیب  
 منشی پریم چند نے کی۔ پریم چند نے اپنے صدارتی خطبہ میں کانفرنس کے اغراض و مقاصد کی نہ صرف  
 تائید کی بلکہ ادب اور زندگی کے مابین روابط کی نشاندہی کی اور آرٹ کو معنی و مقبوم کی سمت و رفتار سے  
 واقف کرانے کی پُر زور و کالت بھی کی۔

ترقی پسندوں کے نزدیک اس ادب کو بہ اعتبار معیار اہم سمجھا گیا جس میں انسانیت کے  
 مقاصد کی ترجمانی کی گئی تھی تاکہ زیادہ سے زیادہ لوگ اس سے استفادہ کر سکیں اور دل میں خلائق کے  
 لئے خدمت کا جذبہ پیدا ہو سکے۔ ہر ادیب پر یہ ذمہ داری عائد کی گئی کہ وہ اپنے ادب میں یگانگت اور  
 انسانیت کے گیت گائے۔ قومیت کے بجائے عالمگیریت اور رنگ و نسل کے امتیازات کو کالعدم کرنے  
 کی ضرورت پر زور دیا گیا اور ان تمام قوتوں یا عناصر کو تسخیر کرنے کی ہدایت کی گئی۔ جو زندگی کو چھوٹے  
 چھوٹے خانوں میں مقید اور حصار بند کرنا چاہتے ہیں ادیب کی آزادی پر زور دیا جانے لگا۔ ناگپور میں  
 ساہتیہ پریشد کے تاریخی اجلاس کے موقع پر ادب اور زندگی کا استفہام کھڑا کیا گیا۔ ان خیالات کی  
 تفصیلی وضاحت کے لئے ایک اعلان نامہ بھی پڑھا گیا جس پر مولوی عبدالحق پریم چند اچار یہ زیرِ در  
 دیوا اختر حسین رائے پوری اور پنڈت جواہر لال نہرو نے دستخط کئے۔ اس اعلان نامہ کے مندرجہ ذیل  
 نکات کی اہمیت اور معنویت اپنی جگہ مسلم ہے۔

”ہمارے خیال میں ادب کے مسائل کو زندگی کے دوسرے مسائل سے علیحدہ نہیں کیا



جاسکتا۔ زندگی ایک اکائی ہے..... اور ادب زندگی کا آئینہ اور کاروانِ حیات کا رہبر ہے۔ ہم نے تو یہ طے کر لیا ہے کہ ادب کا قالب کیا ہو مگر یہ نہیں بتایا کہ اس کے قالب کا رنگ کیا ہو؟ تو یہ دیکھتا ہے کہ کیا کہتا ہے؟ اور کس سے کہتا ہے؟ اپنے کہنے کا سوال بعد میں پیدا ہوتا ہے..... چنانچہ ہندوستانی ادیبوں سے ہماری توقع واجب اور جائز ہے کہ وہ یہ ثابت کر دکھائیں کہ ادب کی بنیادیں زندگی میں پیوست ہیں۔ زندہ اور صادق ادب وہی ہے جو سماج کو بدلنا چاہتا ہے اور جملہ نئی نوع انسان کی خدمت کی آرزو رکھتا ہے۔ ہمیں یقین ہے کہ ہمارے ملک کا ادب جب زندگی سے اپنے آپ کو وابستہ کرے گا تو زندگی کے ارتقاء کا علم بردار ہوگا۔“ ۳۳

ان خیالات کی روشنی میں ایک باضابطہ تنظیم کی ضرورت محسوس کی جانے لگی۔ سید سجاد ظہیر نے اس تنظیم کو معرض وجود میں لانے کے سلسلہ میں اپنی گرانقدر خدمات پیش کیں اور ترقی پسندانہ سوچ کے لئے زمین ہموار کرنی شروع کیں لہذا جب سجاد ظہیر کے اعلان نامہ کی کاپی ہندوستان آئی تو کسی وحشی تحفظ کے بیشتر ادباء نے جس میں حسرت موہانی، منشی پریم چند، ڈاکٹر عابد حسین، نیاز فتح پوری، جوش ملیح آبادی، قاضی عبدالغفار، علی عباس حسینی اور فراق گورکھپوری نے دستخط کر دیئے۔ سجاد ظہیر کا یہ اعلان نامہ ترقی پسند تحریک کا اولین اعلان نامہ سمجھا جاتا ہے جو سجاد ظہیر کے غور و فکر کا شناس نامہ ہے۔

اس اعلان نامہ میں جو باتیں کہی گئیں وہ باونیم کے خوشگوار جھوٹکوں سے کم نہیں اس میں سائنسی شعور کو پروان چڑھانے کا اظہار ملتا ہے۔ سماجی برائیوں یعنی تعصب، فرقہ پرستی اور انسانوں کے درمیان فرق و امتیاز سے نبرد آزما ہونے کے مشورے بھی شامل ہیں۔

ادیب کو معاشرے کے بہترین روایات اور اقدار کا امین ہونا چاہئے۔ اس اعلان نامہ سے رائج نظام میں بھونچال پیدا کرنے کے جذبہ کا اظہار تو ہوا ہے۔ لیکن اس انتشار سے تعمیر کا کوئی مثبت پہلو ابھرتا نظر نہیں آتا۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ جن منازل کی طلب میں یہ آرزوئیں عود کر آئی تھیں۔ عرصہ تک خواب کی دنیا میں سرگرداں رہیں۔ منشی پریم چند اور سجاد ظہیر کے خیالات میں بھی تھوڑی بہت مغائرت کا احساس ہوتا ہے۔ انہوں نے معاشرے کی قلبِ مہیبت کے لئے ادب کو ایک ناگزیر حوالہ ضرور قرار دیا۔ ادیب کو نہ مذہب سے دستبردار ہونے کی کوئی تلقین کی اور نہ خاندان کی اکائی پر کوئی ضرب لگایا۔ انہوں نے توازن، تناسب اور اعتدال کے اسباق پڑھائے۔ پریم چند کے یہاں فرد اور

معاشرے کے درمیان مفاہمت اور ہم آہنگی پر زور زیادہ ملتا ہے۔ انہوں نے مشرقی قدروں کے قیام پر توجہ دلائی اور فرد کی تخلیقی آزادی کو بحال کرنے پر اصرار کیا اور سیاست کے زیر نگین آنے سے باز رہنے کا مشورہ بھی دیا۔ جب کہ سجاد ظہیر انقلاب کی راہ ہموار کرنے کے لئے خارجی سطح پر متحرک ہونے اور ادب و جمالیات کو مشرقی پیمانے سے آنکھنے کے بجائے غیر مشرقی مفہوم پیدا کرنے کی تلقین کی۔

ترقی پسند تحریک کا ایک با اثر حلقہ ابتداء سے ہی اشتراکی نظریات کا قائل تھا لہذا اس طبقہ نے مارکسی نقطہ نظر کے مطابق ادب کی ماہیت اور سماج سے اس کی وابستگی اور زندگی میں اس کی کارکردگی کو سمجھنے اور سمجھانے کی بلکہ اس سے کام لینے کی کوشش کی۔

ترقی پسند تحریک کے حوالے سے یہ بات پہلی بار کہی گئی کہ سماج میں تبدیلیاں محنت کش طبقہ کی حرکت و عمل سے آتی ہیں۔ جب کہ یہی وہ طبقہ ہے جس کا صدیوں سے استحصال ہو رہا ہے۔ چنانچہ ادیب کا کام سماج کی اس تبدیلی میں حصہ لینا ہے جو انسان کے استحصالی قوتوں کا استیصال کر سکے۔ ادب کی ترقی اور اس کا ارتقاء سماجی عوامل کے زیر اثر ہی ہوتا ہے۔ اس نظریہ کے پھیلنے پھولنے سے اردو والوں کو ایک نئی فکری جہت کی خوش گوار کروٹوں سے آشنائی کا موقع ہاتھ آیا۔ ترقی پسند چونکہ کمیونسٹ پارٹی سے قریب ہوتے چلے گئے۔ چنانچہ ہندوستان کی صورتحال کے بارے میں مارکسی نقطہ نظر کی تعبیر و تشریح کا اثر بھی ترقی پسند پر پڑنا لازم تھا۔ ہندوستانی صورتحال کے مزاج میں جب فرق پیدا ہوا تو کمیونسٹ پارٹی کے زیر اثر چلنے والی عوامی تحریکات میں انتشار پیدا ہونا شروع ہوا۔ ادیبوں میں ایک نوع کی بے چینی پیدا ہوئی جب کہ سیاسی اور سماجی شعور سے وہ بہرہ مند ہو چکے تھے۔ لیکن فکری اور حسی سطح پر متحرک اور فعال رکھنے والے نظریات کے سوتے خشک ہو چلے تھے۔ یکسانیت، بورجیت کا جواز فراہم کر رہی تھی۔ وہ پہلے جیسی تازگی نہیں تھی۔ اس طرح کی انارکی کا بنیادی سبب دراصل یہ تھا کہ فن اور جمالیات کے اساسی مسائل کی طرف توجہ کم دی جانے لگی۔ جب کہ ادب اور سماج کا تعلق اور ادیب کی نظریاتی وابستگی پر شد و مد کے ساتھ مباحث قائم کئے گئے اور اسے بار بار دہرایا بھی گیا مگر سماج کے بدلتے منظر ناموں اور ادب کے مسائل کے تجزیہ کا جو ذریعہ تھی اس پر ان کی گرفت کمزور ہوتی چلی گئی۔

’نیا ادب‘ کے پہلے شمارہ کے ادارہ میں ان پہلوؤں پر اس طرح روشنی ڈالی گئی کہ ترقی پسند ادب کی سمت و رفتار کے نئے زاویہ نگاہوں میں آگئے:

”ہمارے نزدیک ترقی پسند وہ ہے جو زندگی کی حقیقتوں پر نظر رکھے ان کا پرتو ان کی چھان بن کر رہا ہو اور ایک نئی بہتر زندگی کا راہبر ہو۔ وہ زندگی کے بلبل اور ہیجان کا ہی نقیب اور نبض شناس نہیں ہوتا وہ صرف سطح پر کروٹ لینے والی موجوں کے ساتھ ہی نہیں بہتا بلکہ زندگی کی گہرائیوں میں جا کر ان خاموش اور میٹھے دھاروں سے میراب ہوتا ہے جو سطح سے نیچے بہتے رہتے ہیں۔“

مذکورہ بالا نکات نہ صرف حوصلے کو رمتی بہم پہنچاتا ہے بلکہ دوسرے رجحان کے پھٹنے کے امکانات کو بھی آگے بڑھاتا ہے اور اپنے عصر کے مقصدی اور جذباتی ماحول کے لئے کشش بھی رکھتا ہے۔ ترقی پسندانہ خیالات کو مارکسی نظریے کے ساتھ گڈ کر دینے کے نتیجے میں ادیب کے فرائض میں خارجی حوالے کچھ زیادہ ہی داخل کر دیئے گئے اور داخلی تقاضوں کو نظر انداز کر دیا گیا۔ جب کہ تحریک کے ابتدائی مقاصد اور نظریات میں کسی مارکسی اور اشتراکی نظام کا حوالہ نہیں ملتا لیکن ایک منظم کوشش یہ کی گئی کہ ادبی تخلیقات میں شروع سے ہی اس نظام کی بنیاد رکھ دی گئی اور رفتہ رفتہ یہ نظریہ تحریک کا بنیادی حوالہ بن گیا اور ہر وہ تخلیق قابل قدر سمجھی گئی جس میں اس نظام کے قیام کے متعلق باتیں کی گئی تھیں۔

کسی بھی تحریک کی نظریاتی سطح پر کسی مخصوص نظریے سے وابستگی پیدا کرنا اس وقت تک ادب کے لئے ضرور رساں نہیں ہے جب تک وہ تحریک سے وابستہ افراد کے فکر و احساس کا جزو لاینفک بن جاتا ہے۔ اس میں کوئی قباحت نہیں کہ اس نظریہ کو ادب میں کس طرح پیش کیا جائے اور اس کے اپنے مخصوص پیمانے کیا ہوں؟ کیوں کہ اس طرح کی باتوں سے نہ صرف فن میں جلا پیدا ہوتی ہے بلکہ علم و فہم میں یہ باتیں اضافہ کا سبب بھی ہوتی ہیں۔ مگر کسی نظریے کو جو کسی ملک یا مخصوص صورتحال میں حاوی ہو گیا ہو۔ مطلق اور آخری مان کر دیتی، سیاسی ضرورتوں کے پیش نظر انقلاب آفریں قرار دینا۔ ادب اور نظریہ دونوں کی فطری آزادانہ روش پر روک لگانا ہے۔ نظریہ عمل میں آ کر ہی اپنا جواز فراہم کرتا ہے۔ لہذا تسلیم شدہ نقطہ نظر سے اختلاف کو پسند نہ کرنا یا پھر اسے ادب کی جدلیات میں شامل نہ کرنا، ادب کے بنیادی تقاضوں سے روگردانی ہے ادبی عقیدہ اور نظریاتی افہام و تفہیم کے باب کو ہمیشہ کھلا رکھنا چاہئے کیونکہ فن پاروں کے تعین قدر میں اس طرح کی کارگزاریوں کی اشد ضرورت ہے۔ ایسا نہ کیا جائے تو ادبی تحریک اپنا جواز زیادہ عرصے تک قائم نہ رکھ سکے گی خواہ اس کی پشت پناہی کتنا ہی



بڑا نظریہ کیوں نہ کر رہا ہو ادب میں حرکت کے عناصر اگر موجود نہ ہوں تو نظریہ اپنے اظہار کے لئے خود دوسرے وسائل ڈھونڈ لے گا اور اس طرح ادب نہ زندگی میں اپنا موثر کردار ادا کرے گا اور نہ ہی نظریے کے فروغ کا باعث ہوگا۔

مجھے اصغر علی انجینئر کی ایک بات کافی اچھی معلوم ہوئی کیونکہ انہوں نے اپنے اس بیان میں مفاہم نہروے کی طرفیں بڑی کامیابی سے کھولنے کی سعی کی ہے:

”سماجی، معاشی اور سیاسی عوامل بڑے پیچیدہ ہوتے ہیں اور ان پیچیدگیوں کے پیش نظر کہیں نہ کہیں مفاہمت ضروری ہو جاتی ہے۔ لیکن ایک باشعور ادیب اور مفکر کو یہ دیکھنا ضروری ہوتا ہے کہ یہ مفاہمت شخصی اور گروہی مفاد کے لئے کی گئی ہے یا نظریاتی اقدار کے مفاد میں۔ حالانکہ ان مفادات کے درمیان خط کھینچنا بذات خود بڑا مشکل کام ہے اور اس کے لئے نظریاتی ایمانداری کے علاوہ بڑے حوصلے، تجربے اور صحیح تناظر کی ہوتی ہے اور ہمیں یاد رکھنی بھی چاہئے کہ شخصی اور گروہی مفادات سے جنگ اسی وقت ممکن ہے۔ جب ہم خود ہر قسم کے ذاتی مفادات سے بلند ہو سکیں۔ اگر ان تمام باتوں کو ملحوظ رکھا جائے اور ہمارے کمٹ منٹ کی وہی کوالٹی ہو جس کی طرف اوپر اشارہ کیا گیا ہے تو ایسے کمٹ منٹ سے پیدا ہونے والا ادب اعلیٰ درجہ کا ہوگا۔ پروپگنڈا ادب ہرگز نہیں..... دراصل اعلیٰ ادب کی تخلیق ایک طرف جمالیاتی انداز سے کمٹ منٹ چاہتی ہے اور دوسری طرف زندگی کو سنوارنے، حسن عطا کرنے والی اقدار سے۔“ ۳۵

اشتراکیت ایک مخصوص اور پابند نظام فکر سے عبارت ہے لیکن ترقی پسندی انسان کی ازلی اور ابدی خواہشوں کا سمت نامہ ہے۔ ترقی پسندی انسان کی فطرت میں شامل ہے لہذا ترقی پسندی کو اشتراکیت کے ساتھ خلط ملط کرنے کی وجہ سے کئی غلط فہمیاں راہ پا گئی ہیں۔ ترقی پسندی صورتحال کی تبدیلی قدرت کے فطری اصولوں کے تابع رہ کر کرنا چاہتی ہے جب کہ اشتراکیت ایک ایسا نظام ہے جو خارج سے مسلط کیا گیا ہے۔ کیونکہ اس کی نظریاتی بنیادوں میں منصوبہ بندی کے عناصر شامل ہیں۔ پریم چند ترقی پسندوں میں مجھے واحد ادیب نظر آئے جنہوں نے نہ صرف ترقی پسندی کے مفہوم کی وسعت اور اس کی کشادگی کی طرفیں کھولیں بلکہ اس سماج کو ایک بہتر اور با معنی سماج میں منقلب



دیکھنا چاہتے تھے۔ ان کے معزز خیالات دیکھیں۔

”ترقی پسند مصنفین کا عنوان میرے خیال میں ناقص ہے۔ ادیب یا آرٹسٹ طبعاً اور خلقاً ترقی پسند ہوتا ہے۔ اگر یہ ان کی فطرت نہ ہوتی تو وہ شاید ادیب نہ ہوتا تو وہ آڈیلٹ ہوتا اسے اپنے اندر بھی ایک کی محسوس ہوتی ہے اور باہر بھی اس کی کوپورا کرنے کے لئے اس کی روح بے قرار رہتی ہے۔ وہ اپنے ٹھگل میں فرد اور جماعت کو سرت اور آزادی کی جس حالت میں دیکھنا چاہتا ہے۔ وہ اسے نظر نہیں آتی اس لئے موجودہ ذہنی اور اجتماعی حالتوں سے اس کا دل بے زار ہوتا ہے وہ ان ناخوش گو اور حالات کا خاتمہ کر دینا چاہتا ہے تاکہ دنیا جینے اور مرنے کے لئے بہتر ہو جائے۔“ ۳۶

در اصل ترقی پسندوں نے فرد کی ذات کو منہا کرنے پر زور دیا اور اسے بھیڑ چال کا ایک مجہول حصہ بھی بنانا چاہا جس کی تکمیل کو کسی خارجی نظریہ ساز کے ہاتھ میں تھا دیا۔ جب کہ تخلیق اصولی طور پر انفرادی عمل ہے۔ ترقی پسند مصنفین کے مخالفین کا ایک اعتراض یہ تھا کہ ترقی پسند ادب انفرادیت قائم نہیں کرتا کیونکہ ان کے نزدیک ادیب کی انفرادیت کا سرچشمہ کسی ایسے کوہستانی سلسلہ میں ہے جس کی دریافت ممکن نہیں دوسرا اعتراض یہ تھا کہ ترقی پسند سماجی فریضہ کی ادائیگی کے چکر میں فن اور اظہارات کے حرکی عناصر سے ہی دور جا پڑے۔ ادب کے وسیلے سے فوری رد عمل کے اثرات مرتب کرنے پر زیادہ توجہ دی جانے لگی۔ حسن اور جمالیاتی قدروں کی تلاش و جستجو نگاہ التفات میں بار پانے لگے۔ اثر لکھنوی نے اپنے مضمون ’ترقی پسند ادب کی نفسیاتی تحلیل‘ میں کہا کہ یہ لوگ ادب برائے زندگی کا غلط تصور رکھتے ہیں اور ترقی پسندوں کے بنیادی تصور کو ہی غلط ٹھہرایا۔ اختر تلہری ’نگار‘ کے ایک شمارہ میں رقمطراز ہیں:

”شعر کے لئے مار کسی موضوعات کی غلامی زہر ہلا بل سے کم نہیں۔ شعر کی آفاق گیری کی خصوصیت ان ہنگامی تحریکات کے عملی پہلوؤں سے وابستہ ہونے کے بعد ختم ہو جاتی ہے۔ ایسی شاعری وقتی مسائل کو بہت ہی ہنگامی ضرورتوں کی وقتی ترجمان بننے سے اور زیادہ کچھ نہیں جب شاعری سیاسی اور اقتصادی نظریات کی غلام بنادی گئی تو پھر مقدم چیز وہی سیاسی اور اقتصادی نظریات ہوں گے۔ طرز اداء

اسلوب بیان اور تخیل شعری میں اس کا ڈھلاؤ بالکل غیر فطری چیز ہو جائے گا۔“

اسی طرح کے خیالات کا اظہار صرف ترقی پسند تحریک کے مخالفین نے نہیں کیا بلکہ خود اس تحریک کے بنیاد گزاروں کو اس کا احساس ہوا کہ اس تحریک کے اساسی پروگرام سے ترقی پسند ادیب گریزاں ہیں جن تحریریں کو ترقی پسندوں نے ابتدا میں کافی اہمیت تفویض کی تھی۔ بعد میں وہی تحریریں احتساب کی زد میں آگئیں۔ لہذا اس طرح کی تخلیقات پر افسوس اور تاسف کا اظہار کیا گیا۔

ادب میں کسی نظریہ یا موقف کا اظہار کوئی گناہ نہیں کسی تحریک کا پابند ہونا یا پھر اس کے اشاعتی پروگراموں میں حصہ لینا بھی کوئی جرم نہیں گناہ نہیں۔ لیکن تخلیقیت کو کسی مخصوص دائرے میں مقید کرنا اور اس کے دوسرے اہم پہلوؤں کو نظر انداز کرنا ایک طرح کی ادبی بددیانتی ہے۔ زندگی جب ایک سیدھ پر سفر نہیں کر سکتی۔ مختلف راہیں تلاش کرتی ہے ادب جو زندگی کا ترجمان ہوتا ہے اسے کیوں کر چند تصورات کے زنداں میں قید کیا جاسکتا ہے۔

ترقی پسند تحریک ایک خاص نہج پر سوچنے کا نام ہے۔ یہ زندگی اور سماج کے کہنے روایت سے انحراف کا ایک موثر وسیلہ ہے۔ زندگی میں مادے کے رشتے سے انکار نہیں کیا جاسکتا، زندگی کی مادی حقیقتیں شعور کو ارتقاء بخشنے کی سبیل بھی ہیں اور معاشرتی فلاح و بہبود کا ایک موثر حوالہ بھی۔ ترقی پسند ادیبوں نے مادی حقیقتوں کی نقاب کشائی میں یوں تو کھل کر حصہ لیا لیکن وہ اس عمل میں شعوری یا لاشعوری طور پر اتنے محو ہو گئے کہ انسانیت اور اس کے مطالب پس پشت جا پڑے۔ جب کہ زندگی کی دوسری احتیاج روحانی تسکین اور آسودگی میں ہے۔ ترقی پسندی کے مثبت نتائج کے بجائے آپس میں اختلاف کی راہیں زیادہ استوار ہو گئیں اور اس طرح کا سوال اٹھایا گیا کہ آخر اصلی ترقی پسند کون ہے؟ سردار نے فیض کی رمزیت کو غیر ترقی پسندانہ روش قرار دیتے ہوئے ترقی پسندی سے اسے ناٹ باہر کر دیا۔ ممتاز حسین ابتدا سے یہ کہہ رہے تھے کہ بیشتر ترقی پسند ادیب دراصل ادراک حقیقت سے نا بلند ہیں کیونکہ ممتاز حسین نے ادراک حقیقت کے تصور کو اشتراکی حقیقت نگاری کے مترادف قرار دیا۔ اس طرح کی باتوں کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ تحریک تنظیمی طور پر انتشار کا شکار ہو گئی۔ اس کا ایک المناک پہلو یہ ہے کہ ادیبوں کی ایک قابل لحاظ تعداد لکھنے پڑھنے سے ہی تائب ہو گئی اور بعضوں نے اس منشور کی پرواہ کئے بغیر آزادانہ طور پر ادب تخلیق کئے۔ اس تحریک کو مزید انتشار اور انارکی سے بچانے کے لئے ’چھٹی کل ہند کانفرنس‘ بلائی گئی اور ایک نیا منشور جو نسبتاً زیادہ وسیع النظری اور کشادہ نظری پر مبنی تھا

اختیار کیا گیا اور ادیبوں کو ہر طرح کے خیالات اور نظریات قبول کرنے کی چھوٹ دے دی گئی لیکن اس کے ساتھ ساتھ طرفہ تماشہ یہ بھی ہوا کہ چند تحدیدات بھی عائد کر دی گئیں۔

”بے مقصد زندگی، ناپسندی اور جبر پرستی ایسے رجحانات ہیں جو ہماری تہذیب کی راہ میں رکاوٹ بنتے ہیں۔ ہم اس ادب کے مخالف ہیں جو عمریانی، فحاشی اور دہشت پسندی پھیلاتا ہو۔ ہمارے ادب کو فنی اعتبار سے خوبصورت ہونا چاہئے۔ قومی اور عام پسند ہونا چاہئے۔“

اس وسیع النظری اور وسیع الشربلی کا ایک فائدہ یہ ہوا کہ جن ادیبوں کی تحریروں کو مشتبہ قرار دیا گیا، وہ پھر ترقی پسندی کے ایوان میں بار پانے لگے، لیکن یہ کانفرنس بھی تنظیمی تعطل و انجماد سے اس تحریک کو نہ بچا سکی اور تحریک رفتہ رفتہ کمزور ہوتی چلی گئی۔ ان لوگوں کا سب سے بڑا المیہ یہ ہے کہ ان کے اکابرین ادبی مسائل میں الجھ کر رہ گئے۔ جہاں تک زبان اور شعری ہیئت کے مسائل ہیں، مارکسی جمالیات کے مفسروں نے جو انداز نظر اختیار کیا، اس کا مارکس کے ادبی مذاق اور معیار سے کوئی علاقہ نہیں تھا۔ ایک صاحب جن کا نام گرشن تھا، انہوں نے اپنے مضمون میں حقیقت نگاری اور جدت پرستی (جدیدیت) میں زبان اور فن پر توجہ کو ہیئت پرستی کا نام دے کر اسے انسان دشمنی سے تعبیر کیا ہے۔۔ Problems of Modern Aesthetics۔

موصوف کا ماننا تھا کہ اگر شعر میں کسی نقطہ یا مصرع سے بیک وقت کئی معنی نکلتے ہوں تو یہ دراصل ہیئت کا عیب ہے۔ گور کی نے بھی اپنے مضمون میں اس طرح کی بات کہچھ ان لفظوں میں کہی کہ ”میں ادب کی زبان کو عوام کی زبان کا فن کارانہ استعمال سمجھتا ہوں جو یکساں طور پر قابل فہم اور سادہ ہو نیز اس میں ایسے معنی بندھے ہوں جن پر لوگ متفق رائے ہوں۔“

مذکورہ خیالات کی روشنی میں جعفری نے (مجھے ایسا لگتا ہے) فیض کی نظم ’صبح آزادی‘ پر اس لئے اعتراض کیا تھا کہ اس میں ایک لفظ ’معنی‘ کی کئی جہتوں پر محیط ہے۔ شعر میں ایک سے زیادہ معنی کے امکان کو شاعر کا عجز تصور کرتے ہیں۔

لطف کی بات تو یہ ہے کہ خود ترقی پسندوں میں کئی ادیب ایسے تھے جنہوں نے مارکسی انداز نظر سے مغائرت برتی۔ مارکسی نظریہ ادب کا سب سے بڑا ترجمان لوکاچ جو تاحیات اشتراکیت سے اپنی



وفاداری کو استوار کرتا رہا، ادب کی جمالیاتی قدرو قیمت کے تعین میں اس نے نظریہ کی پیچیدہ سخت سے انکار اور اپنے تحفظات کا اظہار کیا تو انہیں بھی قابل امتنا نہیں سمجھا گیا۔ مجبوں نے بھی مارکسی جمالیات کے چند نقائص کی طرف توجہ مبذول کرائی تھی، کیونکہ یہ افادیت کو صرف حسن سمجھتی رہی اور افادیت کا پیمانہ بھی اس کے نزدیک اشتراکی معاشرے کے قیام میں معاون ہونے والی حقیقتیں ہیں۔ ادب کی زبان کو بھی آسان اور سربلغ الفہم بنانے پر زور اس لئے صرف کیا جاتا تھا کہ یہ زبان پر دلکاری طبقے کی میراث بن سکے اور مقاصد کی حصولیابی میں آسانی میسر آ سکے۔ لیکن مارکس نے ادب کی تقویم کے لئے فنی تربیت کی شرط ضروری بتائی تھی اور یہ کہا تھا کہ اگر تم فن سے محظوظ ہونا چاہتے ہو تو فنی اعتبار سے تربیت یافتہ بھی ہونا ہوگا۔

اگر مارکس کے اس جملے پر غور کریں تو آسانی سے مارکس کے پورے تصور کی گونج صاف سنائی دے گی۔ فن کی تفہیم کے لئے فنی تربیت ضروری ہے گویا ہر کس و نا کس اس سے لطف لینے کا اہل نہیں ہوتا۔ مارکس کے اس جملے سے عوام سے دوری نہیں بلکہ فن سے وفاداری، اس کا احترام، اس کی توقیر اور اس کے جائز منصب کا اثبات ہے۔ ان حقائق کی طرف میرا مقصد صرف ان تضادات کی طرف آپ کی توجہ کی باگ کو موڑنا ہے نہ کہ مارکسی جمالیات نے اپنے دعوؤں کے برعکس مارکس اور اینگلس کے ادبی تصورات سے کس قدر انحراف کیا ہے۔ ایک بڑی تعداد ترقی پسند ادیبوں کی سماج اور تہذیب کے مسائل کو سمجھنے کی اور معینہ خطوط پر بعض نتائج کا استنباط کیا ہے۔

ترقی پسندوں نے اپنے شعری جمالیات کی تشکیل میں ”مقصدیت اور افادیت“ کو شاعری کا نہ صرف اصل اصول قرار دیا بلکہ ان کے قابل لحاظ کلام کا محور بھی دو مطالبات ہی رہے۔ لیکن ترقی پسند شاعری سے ایک ایسی حقیقت نگاری کو راہ ملی جس کا طریقہ اظہار بنیادی طور پر رومانی تھا۔ ان کے نزدیک اجتماعی زندگی کے خارجی مسائل کی حقیقت پسندانہ پیش کش، ترقی پسندی کا اساسی اصول تھا۔ لیکن ان کے طرز اظہار میں جذباتیت کو کچھ زیادہ ہی دخل تھا اس کے برعکس (حلقہٴ ارباب ذوق) جس پر تفصیلی بحث ایک الگ باب میں کی گئی ہے۔ صرف یہاں ان کی فکری بنیادوں کی طرف اشارہ کرنا مقصود ہے۔ پہلی بار انفرادی ذہن کی معنویت اور اہمیت کے حوالے سے گفتگو کی جانے لگی اور انفرادیت کی بالادستی کو مستحکم کرنے کی کاوشیں ہونے لگیں اور ادب کو فنکار کی انفرادی شخصیت کے اظہار کا نام دیا گیا۔ حلقہ نے اپنی شعریات کی تشکیل میں موضوعیت اور انفرادیت سے ادبی معاملات



کرنے کی سعی کی۔ آپ دوسرے لفظوں میں کہہ سکتے ہیں کہ ان کے نزدیک شاعری نقل محض نہیں بلکہ تخلیق کا نام تھی جسے انفرادی اظہار کے توسط سے پایا جاسکتا تھا۔ حلقہ کے ارادت مندوں نے شعریات کو باقی تمام باتوں پر ترجیح دینا اپنا اولین فریضہ قرار دیا اور اسے بنیادی قدر سے موسوم کیا۔ لیکن ایسا بھی نہیں کہ انہوں نے موضوع اور مواد کی اہمیت سے سرے سے انکار کیا ہو کیونکہ میراجی اور راشد کی شاعری اور ان کے ادبی تصورات سے اندازہ لگتا ہے کہ وہ اس معاملہ میں ادعائیت کے شکار قطعی نہیں تھے۔

## نئی شعری جمالیات

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ نئی شعری جمالیات، جو منضبط اور مرتب ہوئی اس کے سیاق میں حالی سے لے کر ۲۵ء تک کی نسل تک شعریات واضح یا غیر واضح، براہ راست یا بالواسطہ طور پر ادب کے افلاطونی تصور کی ہی پابند رہی۔ اگر غور سے دیکھیں تو ۳۵ء کی شعریات دراصل لفظ و معنی کی جدلیات کی ایک داستان ہے۔ اس پورے عرصے میں قومی ملی اور وطنی تقاضوں نے اردو کے شاعروں اور ادیبوں کو اپنا گریہ بنائے رکھا۔ لیکن میراجی نے اسے مخصوص ماحول کی پیدا کی ہوئی نفسیاتی الجھن قرار دیا۔ ان کا اس بات پر ایمان تھا کہ اس معاشرے کو محفوظ رکھنے کے لئے ایک بڑی معاشرتی تبدیلی کی ضرورت ہے۔ ایک بات کی یہاں وضاحت ضروری ہے کہ ترقی پسندوں نے معاشرے میں ایک نوع کی طوائف الملوکی کی فضا پیدا کر دی یہ اعلان کر کے کہ قدیم شعری جمالیات دم توڑ چکی ہے اور جدید شعری جمالیات کی دنیا میں ایک نوع کا انتشار اور انارکی نے ڈیرا جما لیا ہے۔ اس طرح کی باتیں پھیلا کر ترقی پسند خود ایک نوع کے فکری تضاد کا شکار ہو گئے۔ اگر اس احتمال کو بیچ مان لیا جائے تو واقعی ہر طرف انتشار اور طوائف الملوکی کا دور دورہ ہے تو پھر ہر طرف سناٹا ہے، ویرانی ہے اور اگر ایسا نہیں ہے تو پھر انارکی بھی نہیں ہے۔ دراصل ان حضرات نے ہی قدیم تصورات حسن کو کالعدم قرار دیا۔ جب انہوں نے یہ کہا کہ حسن کا معیار بدلنا ہو گا اور ایسی کوئی ذاتی، معنوی اور روحانی مسرت نہیں جو اپنا قادی پہلو نہ رکھتی ہو۔ اس کا امکان تو تھا کہ ترقی پسند نظریہ ساز نئی جمالیات کی تعمیر و تشکیل کے لئے کوشاں رہے۔ لیکن ایسا ہوا نہیں کیونکہ ڈاکٹر علیم اور سجاد ظہیر وغیرہ جو نسبتاً متوازن ذہن کے مالک تھے اور جنہیں ہماری قدیم شعری روایات سے بخوبی آگاہی تھی ان حضرات کے

پیش نظر نہیں روکنے کی کافی کوشش کی گئی۔ لیکن ان کا ماننا تھا کہ یہ انداز نظر تعمیری سے زیادہ تخریبی ہے اور کوئی بھی ادبی رویہ اپنی روایت سے رشتہ استوار قائم کئے بغیر آگے نہیں بڑھ سکتا۔ لہذا نئے تجربوں پر کوئی پہرہ تو نہیں بٹھایا جاسکتا جس طرح موجوں کے عظیم کو پایہ زنجیر نہیں کر سکتے۔ اسی طرح تجربہ کے ریلے کو روکا نہیں جاسکتا کیونکہ ایسا کرنا ادب کی ترقی اور اس کی اقبال مندی کے لئے قطعی سودمند نہیں ہے لیکن چند حضرات نے فلسفیانہ اور مفکرانہ سوچ بچار کے بجائے جذباتیت کی قے کرنی شروع کر دی جس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ ان کی شاعری اور تنقید کا ایک بڑا حصہ مضحکہ خیز حد تک دبشت پسندی کا شکار ہو گیا۔ شمس الرحمن فاروقی نے اس سلسلہ میں ترقی پسندوں کے مابین جو فکری کشمکش اور جمالیات کے تصورات کے حوالہ سے جو تضادات موجود تھے اس پر عمدہ رائے زنی کی ہے:

”اختر حسین رائے پوری نے ادب کو ایک اہم معاشی فریضہ تو قرار دیا لیکن اس نظریے کی رو سے ادب کی خوبصورتی کے بارے میں تصورات میں کیا تبدیلیاں عمل میں آئیں گی۔ اس سلسلے میں وہ خاموش ہیں۔ سردار جعفری کی فکر اور اسلوب میں وضاحت اور پختگی نسبتاً زیادہ تھی۔ (وہ ’نیا ادب‘ کے شریک مدیر تھے اس کے پہلے شمارے کے ادارہ اس تنبیہ کے لئے اہم ہے کہ ”مانا کہ ہر پرانی عمارت کو ڈھائے بغیر نئی تعمیر نہیں بنائی جاسکتی۔ لیکن ایسی تخریب بھی کس کام کی جس کے بعد تعمیر کے لئے سالہا ہی نہ مل سکے۔ لیکن انہوں نے بھی اعلیٰ شاعری کو فرد کا نہیں پوری جماعت کا ترجمان بنانے کے علاوہ یہ واضح نہیں کیا جو ادب پوری جماعت کا ترجمان نہیں ہے وہ خوب صورت کیوں نہیں ہے؟ یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ یہ عقدہ تمام ترقی پسند شعری نظریات کے پس منظر میں ایک Disturbing element کی طرح موجود رہا ہے۔ کہ وہ شاعری جو ترقی پسند، سیاسی سماجی، نظریات کا ترجمان نہ ہوتے ہوئے بھی خوبصورت ہے اس کو کس خانے میں رکھا جائے سردار جعفری نے اپنے ایک انگریزی مضمون میں اس کی طرف اشارہ کیا ہے۔“ ۳۷

ترقی پسندوں نے شد و مد کے ساتھ زبان اور اسلوب بیان کی تبدیلی اور تغیر پر زور صرف کیا لیکن وہ تبدیلی اقداری حیثیت سے کی تھی۔ اس سلسلہ میں ترقی پسندوں نے کوئی بات نہیں کی بلکہ ایک طرح کی خاموشی اختیار کی۔ میرا بھی یہ مانتا ہے اور اپنے وقت کے ایک نامور ادیب اور نقاد

ظلیل الرحمن اعظمی بھی کچھ اس طرح کے ہی خطوط پر سوچ رہے تھے کہ ترقی پسندوں کا شعری بدلتی ہوئی خوبصورتی کے بارے میں کوئی ترقی پسند نظریہ تھا بھی یا نہیں؟ اس کا کوئی مثبت جواب ان لوگوں کے پاس نہیں ہے۔ کئی اکابرین کی رائے یہ تھی کہ ترقی پسندی کا نظریہ شعری جمالیات شعری تفاعل میں الجھا ہوا تھا کیوں کہ ان کے فن کا معیار بدلنے کے دعویٰ کے باوجود معیار بدلنے کی کوشش پورے طور پر بار آور نہ ہو سکی۔ ہاں ایک معاملہ میں وہ کامیاب ضرور ہوئے کہ انہوں نے ادب کی سماجی معنویت کو قائم رکھا اور ادب کو ایک انقلاب کا آلہ کار بنادیا لیکن اس طرح کی کوششوں سے پایاں کا نقصان یہ ہوا کہ ادب کا ایک بہت بڑا حصہ افراط و تفریط کا شکار ہو گیا۔ آخر وہ کون سے حالات ہوں یا کونسا بیانہ ہو جس کے زیر اثر ہم قدیم شعری جمالیات کو کالعدم قرار دے دیں اور نئی شعری جمالیات کی تشکیل کا میزان کیا ہو؟ کیونکہ ہم ان معیاروں کو غلط قرار دینا چاہتے ہیں جن معیاروں کی وجہ سے کبھی قدیم شعری جمالیات کو بہ نظر استحسان دیکھا جاتا تھا اس طرح کی کشمکش اور مضطرب صورتحال کی فاروقی نے بڑی عمدگی سے تصویر کشی کی ہے اور کئی سوالات بھی اٹھائے ہیں جس کا مثبت جواب ضروری ہے تاکہ اس طرح کی صورتحال کی تفہیم میں آسانیاں میسر آسکیں۔

”مندرجہ بالا خیالات کی روشنی میں یہ نتیجہ نکالنا آسان ہے کہ جدید جمالیاتی معیاروں کی تلاش یا ان کی تخلیق کا دعویٰ ادب کی تاریخی حیثیت کو نظر انداز کرتا ہے اور اس کی منطقی وحدت سے بھی روگردانی ہے۔ اگر ہر زمانے کے ادب کے لئے جمالیاتی تصورات بدلتے جائیں تو اس بات کے تعین میں دشواری تو ہوگی کہ کس زمانے کو کب شروع کیا اور کب ختم، کس معیار کو کہاں سا قاط اور کب معتبر سمجھا جائے۔ اس کے علاوہ ایک بہت بڑی مشکل یہ ہوئی کہ کس عہد کے تمام معیارات و نظریات کو کالعدم قرار دیا جانا تاریخی حیثیت سے ممکن نہ ہونے کی وجہ سے بار بار یہ جھگڑا اٹھے گا کہ فلاں فلاں معیار فلاں فلاں وقتوں میں سا قاط ہو گئے۔ لیکن یہ بھی ممکن ہوگا کہ جو معیار ایک بار مسترد ہو چکے تھے وہ ان میں سے کچھ معیار و تصورات دوبارہ رائج ہو گئے۔ ظاہر ہے کہ اس طرح کی پیچیدگی محض تکنیکی اہمیت نہیں رکھتی بلکہ اگر ان کو قبول کیا گیا تو پورے ادب کی حیثیت مشتبہ اور مشکوک ہو جائے گی۔ ترقی پسند نظریہ سازوں کے ذہن میں یہ بات صاف نہیں تھی لیکن انہوں نے ایک



طرح کے Auto Suggestion کی بناء پر جمالیاتی معیار کی تغیر پذیری کا نظریہ قبول کر لیا تھا۔ اسی لئے اس نظریے کے متذکرہ بالا مضمرات انہیں پریشان کرتے رہے۔ کبھی انہوں نے اقبال اور نیگور کوٹاٹ یاہر کیا۔ لیکن بعد میں دونوں کو مسند عالیہ پر متمکن کرنے کی کوشش کی اس سلسلے میں ان کے کلام میں (علی الخصوص اقبال کے یہاں) وہ عناصر ایجاد یا دریافت کئے جن کی بنیاد پر انہیں ترقی پسند انقلاب کے مبلغ ثابت کرنے میں دشواری نہ ہو تو بھی انہوں نے غزل کو گردن زدنی لیکن پھر اس بے گھر کی لڑکی کو بڑے ترک و احتشام سے حبالہ عقد میں لا کر گھر کی رونق اور شمع بنایا۔ کبھی انہوں نے آزاد نظم کو رجعت پرست ذہنیت کی آئینہ دار بتایا لیکن رفتہ رفتہ انہیں اس کافری میں اسلام کی جھلک دکھائی دینے لگی۔ کبھی انہوں نے محسوس کیا کہ صوفیانہ شاعری تو ایک طرح کی سماجی خدمت ہے۔“ ۳۸

قدرے طویل اقتباس دینے کا مقصد میرا صرف اتنا ہے کہ اس اقتباس میں فاروقی نے جو نکات بیان کئے ہیں اس سے آپ اور ہم روبرو ہوں کیونکہ یہ نکات بہت اہم اور معنی خیز اس لئے ہیں کہ ترقی پسندوں کے یہاں جمالیاتی معیار کے کوئی واضح اصول منضبط نہیں ہوئے تھے، لہذا اس سلسلہ میں ان کے ذہن میں کافی جالے تھے۔ اور ایک نوع کے فکری تضاد کا شکار تھے اور قوت فیصلہ کی کمی کے باعث وہ جن باتوں سے برأت کا اعلان کرتے پھر تھوڑے دنوں کے بعد ان ہی باتوں سے رجوع بھی کر لیتے۔ بعض لوگوں کو اس بات پر اعتراض ہو سکتا ہے کہ فاروقی ترقی پسندوں کے خلاف تھے یا ان کے نظریات سے ان کو ایک طرح کی کد تھی اس لئے انہوں نے اس طرح کے تضادات کی طرف ہماری توجہ مبذول کرائی لیکن ادب کا ایک سنجیدہ طالب علم جب ان نکات کا بین السطوری مطالعہ کرے گا تو اسے اس بات کا ادراک ہوگا کہ واقعی ترقی پسندوں کے یہاں ایک نوع کا فکری تضاد ہے۔ میں ادب میں جانب داری کا کبھی قائل نہیں رہا نہ ہی میرا یہ مسلک ہے۔ تجزیہ کا اساسی اصول یہ ہے کہ جب آپ کسی بھی فن پارہ کا تجزیہ کریں یا اس کی پرکھ اور پہچان کرنے پر آمادہ ہوں تو آپ کی کوشش ہمیشہ یہ ہونی چاہئے کہ معروضیت کو تجزیاتی عمل میں ضرور ہم رکاب رکھیں۔

تا کہ فن پارہ جملہ فتح اور حسن کے ساتھ اپنے تمام ابعاد آپ پر آشکار کر سکے اور اس طرح پورے تفاعل میں آپ نہ صرف اس میں دلچسپی پیدا کر سکیں بلکہ فن پارہ کے مابین ایک نوع کا رشتہ اور



رابطہ بھی قائم کر سکیں اور قاری اس فن پارہ کے اندرون میں اتر سکے اور گوہر مقصود کی یافت اس کے لئے ممکن ہو سکے۔

ایک نکتہ کی بات یہ بھی ہے کہ خوبصورت چیز کو تسلیم کرنے کی ہمارے اندر ایک بنیادی جبلت ہے اور یہ نظریہ بھی بہت حد تک صائب ہے کہ خوبصورت چیزوں میں ایک رشتہ باطنی طور پر موجود ہوتا ہے۔ یہ رشتہ یہ ربط واضح بھی ہو سکتا ہے اور مضمض بھی لیکن اس حقیقت سے بھی ہم اغماض نہیں برت سکتے کہ خوبصورت چیزوں میں اضافہ آسانی سے نہیں ہوتا۔ بلکہ اس کارگزاری میں کبھی کبھی دہائیاں بھی کھپ جاتی ہیں تب کہیں جا کر ایک آدھ اضافہ ممکن ہو پاتا ہے۔

ایک بہت بڑی صداقت سے انکار ممکن نہیں کہ خوبصورتی کا معیار کبھی نہیں بدلتا ہاں یہ تو ممکن ہو سکتا ہے کہ فنی خوبصورتی یا شعری جمالیات کے معیار کی تحصیل کے لئے نئے نئے طریق کار کو بلکہ معیار کا اظہار سمجھ لیا جائے لیکن شعری جمالیات میں توسیع اور اضافے کا امکان ضرور باقی رہنا چاہئے اور ہم جمالیات کو صرف شعر پر ہی منطبق نہیں کر سکتے اس لئے کیوں کہ شعری جمالیات کی منطقی اساس میں اتنی عمومیت ہونی چاہئے کہ کم از کم لسانی اظہار کے جملہ پہلوؤں پر محیط ہو اور اس کے دائرہ اثر میں افسانہ اور ناول بھی بار پائے۔

اس پوری بحث کا خلاصہ صرف اتنا ہے کہ ادب حقیقت کی تخلیق محض نہیں بلکہ تخلیق نو ہے اس سلسلے میں مغرب کے شاعر اور ادیب کا یہ اتفاق ہے کہ ادب میں بعض مسائل ایسے ہیں جن کا تعلق شعریات کی فکری اساس کے علی الرغم شعری طریق کار سے بھی ہے۔ اس لئے یہ سوال بہت اہم ہے کہ کیا شاعری کو کائنات کی تخلیق نو کا تفاعل قرار دے سکتے ہیں؟ فرانسیسی علامت نگاروں میں بودلیئر، ملارے اور رین بو کی زیادہ تر توجہ اس خیال کی بنیاد مضبوط اور مستحکم کرنے پر ہی صرف ہوئی ہے کہ شاعری دراصل کائنات نو کی تخلیق ہے لیکن اس کا ایک مضمض پہلو یہ بھی ہے کہ یہ اپنی انتہائی منزل پر پہنچ کر کائنات کی تخلیق نو بھی ایک طرح کی دنیا خلق کرتا ہے۔ اس لئے شعر کو قائم بذات کہا جاتا ہے۔ اس نکتہ کی وضاحت یوں ہوتی ہے کہ خوب صورت اشیاء کی تعریف اور خوبصورتی کی تعریف دراصل ایک شے ہے یا الگ الگ حیثیت رکھتی ہیں؟ اس لئے کہ خوبصورتی کا تصور اضافی نہیں بلکہ یہ مطلق قدر ہے۔ اگر اس خیال سے انکار کیا جائے تو شعری جمالیات کی بنیادیں نہ صرف ہل جائیں گی بلکہ انہدام کا احتمال بھی باقی رہتا ہے۔ ایک اور نکتہ کی بات وہ یہ ہے کہ شعری خوبصورتی کو اخلاقیات سے

جدا کیا جائے اس نظریہ کی بھرپور عکاسی ایڈ گرائلین پو کے اس خیال سے ہوتی ہے۔  
 ”میری رائے میں نظم کسی سائنسی تصویر یا کارنامے سے اس لئے مختلف ہے کہ نظم کا  
 فوری مدعا لطف ہے سچائی نہیں۔“ ۳۹

مندرجہ ذیل دو اقتباس ایڈ گرائلین پو کے مشہور مضمون ’اصول شعر‘ سے ماخوذ ہیں اس کے نقل  
 کرنے کا مقصد صرف اتنا ہے کہ مغرب کے ایک ادیب اس طرح کے معاملات میں کیا سوچتے ہیں  
 اور ان کی اپنی انفرادی رائے کیا ہے۔ وہ نظم کے بارے میں کس طرح سوچتے ہیں اور ان کی نگاہ نے  
 نظم اور خوبصورتی کے معیار کے لئے کون سا پیمانہ وضع کیا ہے؟

”نظم اس حد تک نظم کہلانے کی مستحق ہوتی ہے جس حد تک وہ روح کو برا بھونٹ  
 کرے اور مرتفع کرتی ہے۔ میں کہتا ہوں کہ وہ لطف جو بیک وقت خالص ترین  
 سب سے زیادہ مرتفع کرنے والا اور شدید ترین ہوتا ہے، خوبصورتی کو دیکھنے اور  
 اس کا تصور کرنے سے حاصل ہوتا ہے۔“

ہم لوگوں نے سمجھ رکھا ہے کہ محض نظم کی خاطر نظم کہنا اور یہ اعتراف کرنا کہ ہم نے  
 نظم کی خاطر نظم کہی ہے۔ اس بات کے اعتراف کرنے کے برابر ہے کہ ہم میں  
 حقیقی شاعرانہ وقار اور قوت کا فقدان ہے۔ حالانکہ ہم اگر اپنی روح میں جھانک کر  
 دیکھیں تو فوراً دریافت کر لیں گے کہ آسمان وزمین میں کسی ایسی چیز کا وجود نہیں ہے  
 اور نہ ہو سکتا ہے جو اس محض نظم برائے نظم سے جو صرف نظم ہے اور کچھ نہیں۔“ ۴۰

ان خیالات سے بعض لوگ خوف زدہ ہیں یا پھر غلط فہمی کا شکار معلوم ہوتے ہیں بلکہ یہ نظر غائر  
 دیکھا جائے تو فرائیسی علامت نگار، سرریلیسٹ نظریہ کے بانیوں کے لئے رہبر اصول بن گئے۔  
 مذکورہ مباحث سے جو نتائج فکر نکل کر سامنے آئے ہیں ان میں ایک بات تو بالکل درست  
 معلوم ہوتی ہے کہ شعری جمالیات میں توسیع اور اضافے کا امکان روشن ہے۔ اس میں جو بھی  
 اضافے ہوں گے وہ خوبصورت اشیاء کی تعریف کے تحت ہی ہوں گے۔ دوسری بات جو نکل کر سامنے  
 آئی وہ یہ کہ خوبصورتی ایک مطلق قدر ہے اور ایک مطلق حقیقت بھی، ترقی پسندوں نے جو شعری  
 جمالیات کے حوالے سے یہ مباحث قائم کئے ہیں اس کے مقابلے میں شمس الرحمن فاروقی کے خیالات  
 میں استحکام اور دلیل کی ملامت زیادہ دکھائی دیتی ہے ان کا کہنا ہے کہ ’حسن کے نئے معیار نہیں بدلتے

بلکہ حسن خلق کرنے کا طریق کار بدلتا رہتا ہے۔ طریق کار کی اس تبدیلی کی طرف سب سے پہلے Wagner نے توجہ مبذول کرائی جس کے تصورات نے نئی جمالیاتی فکر کو نئی راہیں دکھائیں۔ واگنر نے اس خیال کو تقویت پہنچائی کہ زبان شاعری کا اظہار ہونے کی وجہ سے ترجمے کی پابند ہوتی ہے۔ نئی شعری جمالیات اور اس کی تشکیلات کے نئے مرحلوں اور نئی منزلوں کی نشاندہی تو کی گئی لیکن میرا خیال ہے کہ عبوری دور کے ادب کے حوالہ سے چند امتیازات کی نشاندہی بھی ضروری ہے، عبوری دور میں جن موضوعات نے تخلیق کاروں کو خام مواد فراہم کئے ہیں ان میں پہلا مرحلہ بدصغیر کی آزادی اور اس کی تقسیم کا وہ خونچکاں منظر اور دلدوز سانحہ ہے جس میں شاعر وادیب کو نہ صرف دو بڑی قوموں کے درمیان فسادات کا منظر دل خراش کا مشاہدہ کرنا پڑا بلکہ اس کے عذابوں سے ذہنی طور پر گزرتا بھی پڑا۔ سرحد کی دونوں جانب ایک کثیر آبادی کی منتقلی بھی دیکھنا پڑی۔ اس طرح کے واقعات و سانحات شاعر وادیب کے دل و دماغ کو گھنچھوڑ کر رکھ دیتے ہیں لہذا اسے ایک شعری تجربہ بنانا یا ان سانحات کا شعری تجربہ بنانا ایک قطری امر تھا۔ سانحات شاعر وادیب کے سروں سے یوں ہی گزرنے نہیں جاتے۔ البتہ ان کے ذہن و دل کے تاروں کو مرتعش کر جاتے ہیں اور اس کے نتیجے میں نئے اہل پڑتے ہیں۔ تھوڑی بہت اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ آخر اس دور کے ادیبوں اور شاعروں میں اس طرح کے ادبی مسائل کے تئیں رویہ کیا رہا ہے؟

فرنگی قوم سے آزادی ایک خواب ضرور تھی جو ۱۵ اگست ۱۹۴۷ء کی صورت میں شرمندہ تعبیر ہوئی لیکن اس تقسیم کے خونی سانحے کے لئے شاعر وادیب ہرگز تیار نہیں تھے کہ آزادی کے بعد فوراً ملک دو قومی نظریوں کی بنیاد پر تقسیم ہو جائے گا اور سرحد کی دونوں جانب معصوم اور نیپے لوگوں کی جانیں تلف ہوں گی اور تمام انسانی اقدار بالائے طاق رکھ دیئے جائیں گے۔ یہ تمام باتیں فن کاروں کے وہم و گمان سے پرے تھیں۔ ۱۹۴۷ء کے یہم فرقہ وارانہ فسادات نے ادیبوں اور شاعروں کی سائیکی کو اس قدر صدمہ پہنچایا کہ وہ اس قابل بھی نہیں رہے کہ آزادی کا جشن خوشی خوشی مناسکیں۔ تاہم بعض شعرا نے آزادی کے گیت گائے اور چند شاعر ایسے بھی تھے جو آزادی کی اس ٹیلم پری سے بہت خوش نہیں تھے کہ یہ آزادی ان کے خوابوں کی حقیقی تعبیر نہیں تھی۔ فیض نے کہا:

یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر  
وہ انتظار تھا جس کا وہ یہ سحر تو نہیں

یہ وہ سحر تو نہیں جس کی آرزو لے کر  
چلے تھے یار کے مل جائے گی ، کہیں نہ کہیں  
فلک کے دشت میں تاروں کی آخری منزل

یاد رکھو:

سنا ہے ہو بھی چکا ہے فراق ظلمت و نور  
سنا ہے ہو بھی چکا ہے وصال منزل و گام  
کہاں سے آئی نگار صبا کدھر کو گئی  
ابھی چراغ رہ گزر کو کچھ خبر بھی نہیں  
ابھی گرانی شب میں کمی نہیں آئی  
چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی

اس طرح کی گونج، سردار کی نظم، قبر کی دیوار میں بھی سنی جاسکتی ہے:

کیا کہوں کہ بھیا تک ہے

یا حسیں ہے یہ منظر

خواب ہے کہ بیداری

کچھ نیا نہیں ملا

پھول بھی ہیں سائے بھی

خاک بھی ہے پانی بھی

آدمی بھی محنت بھی

گیت بھی ہے آنسو بھی

پھر بھی ایک خاموشی

ایک طویل سناٹا

جیسے سانپ لہرائے

اختر الایمان کی نظم ”پندرہ اگست“ میں کچھ اس قسم کے خیالات نے گھر کر لیا ہے:



یہی دن ہے جس کے لئے آنکھوں میں کاٹی تھیں راتیں  
 یہی سہیل آب بقا نور ہے چشمہٴ نور، جلوہ طور ہے وہ؟  
 اسی کے لئے دن سیا نے مدھر ریں بھرے گیت گائے تھے میں نے  
 یہی ماہ و ش نشہٴ حسن سے چور بھر پور مخمور ہے وہ؟  
 سنا تھا نگاہوں پر وہ قیدِ آداب محفل نہیں اب  
 وہ پابند یاں دیدہ و دل پہ جو تھیں انھی جا رہی ہیں  
 وہ مجبور یاں اٹھ گئیں، دلو لے راہ پانے لگے مسکرانے لگے اب  
 محبت کشن راستوں سے گزر کر لہکتی مہکتی ہوئی آرہی ہے  
 شہیدوں کا خون اس حینہ کے چہرے کا غازہ نہیں ہے  
 جسے تم اٹھائے لئے جا رہے ہو یہ شب کا جنازہ نہیں ہے  
 (۱۵/ اگست)

اس طرح کی نظموں کے مطالعہ سے اس بات کا بخوبی اندازہ ہوتا ہے کہ دانشوروں، شاعروں  
 اور ادیبوں کے بڑے طبقے کو اس آزادی سے کوئی خوشی حاصل نہیں ہوئی بلکہ ان کی تخلیقی نگارشات کی  
 زیریں ساخت میں ایک نوع کے احساسِ جرم کی لہریں موجزن دکھائی دیتی ہیں۔ اس کی ایک اہم وجہ  
 تو نفسیاتی ہو سکتی ہے اور دوسری اہم وجہ یہ کہ ترقی پسندوں کی آزادی کا خواب دراصل اشتراکِ سماج کی  
 استھاپنا کی صورت میں سوچا تھا جب وہ خواب شرمندہ تعبیر ہوتا دکھائی نہیں دیا تو تڑپ اٹھے لیکن سرحد  
 کے اس پار یہ تحریک کمزور پڑنے لگی اور اس کی خاک سے ایک نیا نقش یعنی کہ ایک Pheonix  
 نمودار ہوا تو اسے 'احیائی رجحان' کا نام تفویض کیا گیا۔ یہ ایک تکلیف دہ صداقت ہے کہ ملک کی تقسیم کا  
 عمل دو قومی نظریے کی بنیاد پر ہوا تھا۔ اس لئے قومی شخص اور ملک کی سالمیت اور اتحاد کے لئے  
 اسلامی روایات اور اس سے مربوط وابستگی کی ناگزیریت کو اولیت دی گئی۔ یہ بنیادی تصور پاکستان کو  
 عملی صورت دینے کی کوشش سے عبارت کہی جاسکتی ہے۔ 'احیائی رجحان' سے متاثر ہو کر عبدالعزیز خاں  
 اور جعفر طاہر وغیرہ نے اسلامی تہذیب کی روایتوں کی باز آفرینی کے عمل کو تیز گامی عطا کی اور اپنی قوم  
 کا رشتہ ہندوستانی، مشترک تہذیب سے منقطع کر کے عرب، ایران سے جوڑنے کی کوششیں کی گئیں  
 اور پاکستان کے ادباء و شعرا ایک ایسے نظریے کی تلاش میں جٹ گئے جو پاکستان کے قیام کا حقیقی اور

منطقی جواز بن سکے۔ اس سیاق میں ادب اور روایات جیسے موضوعات سے ڈسکورس قائم کیا گیا لیکن سرحد کے اس جانب صورتحال تھوڑی مختلف تھی۔ یہاں کے زیادہ تر شعراء وادباء نے ترقی پسند تحریک کے سائے میں ہی اپنا تخلیقی سفر جاری رکھا جب کہ یہ تحریک تنظیمی تعطل اور انتشار کا شکار ہو چکی تھی۔ پھر بھی چند ترقی پسند شعراء ترقی پسند تصور زندگی کو اپنی شاعری میں نہ صرف جگہ دیتے رہے بلکہ اپنا مسلک شعری بھی انہیں تصورات کو بتاتے رہے۔ ۵۵ء کے آس پاس ترقی پسندی کی کمان اترنے لگی۔ جدید یعنی کہ نئی حسیت کے بال و پر نکلنے لگے اور ایک نئے طرز احساس اور ایک نئے طرز اظہار کے لئے بنیادیں فراہم ہونے لگیں۔ ترقی پسندوں اور نئے خیالات کے حامل ادیبوں اور شاعروں کے مابین ذہنی اور فکری تصادم کی فضا پیدا ہونے لگی اور اس صورتحال نے ادبی جمود جیسی بحثوں کو جنم دینا شروع کیا اس طرح عبوری دور میں دو طرح کے مباحث نے نئے اذہان کو اپنے گھیرے میں لے لیا۔ حسن عسکری کے تجزیاتی اقتباس کو ذرا دیکھتے چلیں۔

”انگریزی اقتدار سے پہلے ہماری قوم (مسلمان) کو دو چیزیں حاصل تھیں۔ سیاسی طاقت اور ایک واضح تہذیبی زندگی یعنی وہ چیزیں جن کے بغیر کوئی قوم صحیح معنی میں قوم نہیں بن سکتی۔ اب سیاسی طاقت تو ہم نے پھر حاصل کر لی ہے لیکن کھوئی ہوئی تہذیبی زندگی دوبارہ حاصل کرنے کے لئے یا سرے سے کوئی تہذیبی زندگی بنانے کے لئے بہت ہی پیچیدہ اور مشکل داخلی عمل درکار ہے لیکن چاہے ہم پرانی تہذیبی زندگی کو از سر نو زندہ کر رہے ہوں، اپنی نئی زندگی تراش رہے ہوں۔ دونوں صورتوں میں تاریخ کو سمجھے بغیر مفر نہیں۔“

یہاں حسن عسکری نے تاریخ سے مراد مسلمانوں کی تہذیبی تاریخ لی ہے جس کا سلسلہ ۱۸۵۷ء سے جوڑتے ہیں اور پاکستان کے قومی تشخص اور قومی شناخت کے لئے مسلمانوں کو تلقین کرتے ہیں کہ وہ اپنی سیاسی تاریخی اور تہذیبی زندگی اور روایات کے علم اور شعور حاصل کریں اور اس کی روشنی میں آئندہ کالائج عمل مرحب کریں۔

یہاں کے ادیبوں نے ردایت کی اہمیت اور معنویت کو تسلیم تو ضرور کیا لیکن کسی نظریاتی تنازع میں اُنہیے بغیر ادبی جمود کی جو بات کہی اس کی رد میں خلیل الرحمن اعظمی نے بڑے پتے کی بات کہی ہے ان کی ان باتوں پر واقعی غور و فکر کی ضرورت تھی۔ دیکھئے ان کا بیان کیا ہے۔

”۱۹۵۱ء اور ۱۹۵۲ء میں ایک لمحہ ایسا سوچ بچار کا آیا تھا جو نئے راستے پر چلنے کے سوچ بچار کا تھا لوگوں نے بوکھلاہٹ میں ادب کی موت کا بھی اعلان کر دیا حالانکہ بات صرف اتنی تھی کہ یعنی آگے چلیں گے دم لے کر اسی کے لئے آگے چلنے میں کئی فائدے ہیں آدمی تازہ دم تو ہو جاتا ہے اسے پچھلے سفر پر ایک تنقیدی نظر ڈالنے اور اپنی پرانی چال کو کسوٹی پر کسنا بھی آ جاتا ہے اور یہ بھی کہ آیا آگے کا سفر اس نوعیت کا ہو گا یا اس میں کڑے کوس ہیں۔“ ۱۱

جیسا کہ ہم سب جانتے ہیں کہ ہندوستان میں ادیبوں کا براہ راست معاملہ ترقی پسندوں سے تھا لہذا اس سلسلے کی سب سے عمدہ اور اہم بحث سجاد ظہیر اور وحید اختر کے درمیان کی ہے جو ماہنامہ ”صبا“ میں شروع ہوئی تھی۔ وحید اختر کچھ اس طرح رقمطراز ہیں:

”آزادی سے کچھ پہلے اور کچھ بعد، بعض افراد نے اس تحریک کو اس قدر محدود کر دیا کہ یہ تحریک ایک خاص سیاسی نظریے کی ہم نوا بن کر رہ گئی اور یہ نجانے خود ادعائیت یا بالغیب ایمان کی ایک شکل تھی جس نے ادب کو نقصان پہنچایا اور تخلیقی سوتوں کو بھی خشک کر دیا۔۔۔۔۔ سیاسی یا سماجی نظریات ہوں یا فلسفہ اور مابعد الطبیعات کے بنیادی مسائل، آج ادعائیت کیلئے کسی طرح کی گنجائش نہیں۔ ہمارے آج کا مزاج دراصل تشکیک کا مزاج ہے۔“ ۱۲

وحید اختر مذکورہ اقتباس میں بڑے کام کی باتیں کر گئے ہیں۔ انہوں نے اپنے عہد کے مزاج کو تشکیک سے کیوں عبارت قرار دیا وہ اس لئے کہ نئی نسل ترقی پسند تحریک کے فارمولائی ادب کو بہ نظر تشکیک دیکھ رہی تھی اور نظریاتی جکڑ بندی جو پیدا ہو چلی تھی اس سے گلو خلاصی اور گریز پائی کو اپنا ایمان قرار دیتی تھی۔ نئی نسل کو کشادہ ذہنی اور آزاد خیالی عزیز تھی وہ اپنے اذہان کو محصور کرنا نہیں چاہتے تھے، لہذا اس نسل کے ادیبوں نے شخصی طرز اظہار اور انفرادی زاویہ نظر پر اصرار کیا، طے شدہ موضوعات اور طے شدہ زاویہ ہائے نظر سے ہی انحراف نہیں کیا بلکہ اسلوبیات کے معینہ جہت سے بھی انحراف کے شواہد ملتے ہیں۔ یہ نسل، تخلیقی وجدان اور بحالیات کے الگ معیار کی تلاش میں سرگرداں تھی۔ یہ اپنے ذہنوں کو مستعار اجالوں سے روشن کرنے کے حق میں نہیں تھی ان کا اصرار اپنی آزاد خیالی اور انفرادی آزادی پر تھا۔ میراجی اور راشدہ ۵۵ء کے آس پاس کی نسل میں کافی مقبول تھے۔ ان کے طرز اظہار اور



طرز ادا کا کافی چرچہ تھا۔ ان کے فنی طریقہ کار اور نئی تجزیوں سے بعد کے شعرا کے استفادہ کرنے کی پوری روایت ملتی ہے۔ عبوری طور کے مقبول شعراً مثلاً اختر الایمان کی ابتدائی شاعری پر میراجی کی چھاپ یا اس کے نقش قدم کہیں کہیں ضرور دکھائی دے جاتے ہیں۔ مجید امجد اور اختر الایمان یوں تو ۱۹۷۰ء سے پہلے معروف ہو چکے تھے۔ لیکن انہیں ۱۹۷۰ء کے بعد غیر نظریاتی وابستگی کی بنیاد پر زیادہ قبولیت ملی اور وہ اپنا منفرد تشخص ۱۹۷۰ء کے بعد قائم کر سکے۔ اس میں دورائے نہیں کہ جدید شعری جمالیات کی ترتیب میں عبوری دور کے ادیبوں کا بھی غیر معمولی کردار رہا ہے اور ساتھ ہی ساتھ بعض ترقی یافتہ شعری تصورات کے 'معمول' سے جدید شعری جمالیات کے لئے عقبی زمین بھی فراہم کی ہے۔ جدید ادب سے وابستہ شعرا نے خود کو کسی مخصوص نظریہ کا پابند نہیں کیا بلکہ اپنے دل کی آواز اور اپنے انفرادی احساس کو اپنا رہنما اصول بنایا اور ادب کی تخلیق کی۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ کسی نظریہ کو خود کے حوالہ سے ایک فائدہ تو ضرور ہوتا کہ راستہ صاف اور سیدھا ہوتا ہے اس میں خم نہیں ہوتے لیکن فکر و احساس کی دنیا سٹ جاتی ہے۔ عبوری دور کے ادیبوں نے ایک اچھا کام اور کیا کہ انہوں نے ادبیت اور شعریت کو بنیادی قدر تسلیم کیا۔ عبوری دور کا اصل مسئلہ فن کار اور تخلیق کے درمیان رشتے کی تلاش ہے۔ اس تلاش میں ان لوگوں نے ترقی پسند اور حلقہٴ ارباب ذوق دونوں سے خوشہ چینی کی ہے لیکن اپنے لئے ایک نئے راستہ کی بنیاد ڈالی اور فکر و نظر کیلئے نئے زمین اور نئے آسمان پیدا کئے۔

## حواشی

- (۱) روایت اور انفرادی صلاحیت مرتبہ جمیل جالبی (ایلیٹ کے مضامین) ص: ۲۹-۱۲۸  
(اردو اکاڈمی سندھ، کراچی)
- (۲) دکن میں اردو۔ نصیر الدین ہاشمی، ص: ۱۹۰-۱۸، نسیم بک ڈپو۔ ۱۹۶۳ء
- (۳) محمود ہاشمی۔ ماضی کا پورا آدمی مرتبہ: شمس الحق عثمانی، ص: ۳۶۲، نظیر نامہ
- (۴) بحوالہ ہماری زبان، ص: ۶۰، یکم نومبر ۱۹۶۵ء
- (۵) احتشام حسین۔ عکس اور آئینے۔ ص: ۱۰۹۔ ادارہ فروغ اردو، گلگت۔ ۱۹۶۲ء



- (۷) ہماری زبان، ص: ۶، یکم نومبر ۱۹۶۵ء
- (۸) گل کرست اور اس کا عہد۔ محمد متیق صدیقی، ص: ۱۵۱، انجمن ترقی اردو۔ ۱۹۶۰ء علی گڑھ
- (۹) نیرنگ خیال (حصہ اول و بیاچہ) ص: ۳
- (۱۰) نظم آزاد۔ ص: ۲۳
- (۱۱) مقدمہ شعر و شاعری۔ مرتبہ ڈاکٹر وحید قریشی، ص: ۲۲۰-۲۰۲
- (۱۲) آل احمد سرور
- (۱۳) احتشام حسین، ہندوستانی ادب میں حالی کا درجہ (از تنقیدی اشارے) ص: ۹۰
- (۱۴) مقدمہ شعر و شاعری۔ الطاف حسین حالی، ص: ۳۱
- (۱۵) ایضاً۔ ص: ۳۵
- (۱۶) عقیل احمد صدیقی۔ نظریہ و عمل، ص: ۲۶۔ ایجوکیشنل بک پار علی گڑھ ۲۰۱۶ء
- (۱۷) ناصر عباس نیر (اس کو ایک شخص سمجھنا تو مناسب نہیں) آکسفورڈ یونیورسٹی پریس۔ ۲۰۱۷ء
- (۱۸) (۱۶) ایضاً ایضاً
- (۱۹) ”جدید اردو نظم اور یورپی اثرات“، ڈاکٹر حامدی کاشمیری، ص: ۱۴۰
- (۲۰) شرر۔ نگار۔ اپریل ۱۹۰۱ء
- (۲۱) ایضاً ایضاً
- (۲۲) اردو معنی۔ جنوری۔ فروری ۱۹۱۵ء
- (۲۳) عقیل احمد صدیقی ”جدید اردو نظم نظریہ و عمل“
- (۲۴) ادب اور انقلاب۔ اختر حسین رائے پوری، ص: ۱۱، اشاعت، اردو حیدرآباد۔ ۱۹۱۳ء
- (۲۵) اقبال۔ ایسا ندہ یوازی ترجمہ، ابن انشا، ماہ نو اپریل ۱۹۵۶ء
- (۲۶) دیش لفظ۔ اقبال ایک مطالعہ کلیم الدین احمد، ص: ۷، گیا۔ ۱۹۷۹ء
- (۲۷) اردو زبان و ادب، ص: ۸۷-۸۸، ایجوکیشنل بک ہاؤس۔ ۱۹۵۹ء
- (۲۸) اردو شاعری پر ایک نظر، ص: ۱۳۶، عظیم پبلشنگ ہاؤس۔ پٹنہ
- (۲۹) اردو۔ جنوری۔ ۱۹۱۱-۱۹۲۱ء
- (۳۰) ایضاً۔ ص: ۲۳
- (۳۱) ڈاکٹر حنیف کھٹی، اردو میں نظم معرئی اور آزاد نظم، ص: ۹۱، ۱۹۸۲ء

- (۳۲) ہنس۔ اکتوبر۔ ۳۵ء
- (۳۳) ایضاً ایضاً
- (۳۴) اختر حسین رائے پوری، ادب اور انقلاب، ص: ۸-۷
- (۳۵) اصغر علی انجینئر۔ ترقی پسند تحریک کے نظریاتی مسائل۔  
ص: ۳۳-۱۳۳، ترقی پسندی ادب کے کا پچاس سالہ سفر
- (۳۶) ادب کی غرض و غایت۔ ص: ۱۲۸
- (۳۷) شمس الرحمن فاروقی، تنقیدی افکار، ص: ۴۲، فروغ اردو، دہلی
- (۳۸) ایضاً ایضاً
- (۳۹) شاہراہ۔ کانفرنس نمبر اپریل ۵۳ء / ایک خط کا اقتباس۔ ۱۸۲۶
- (۴۰) ایضاً ایضاً
- (۴۱) خلیل الرحمن اعظمی۔ رفتار، ہماری زبان، علی گڑھ ۵۶ء
- (۴۲) وحید اختر، سخن گستر از، صبا، جلد ۵



## حلقہٴ اربابِ ذوق اور میراجی

حلقہ کی تاسیس کے سلسلہ میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ ۲۹ اپریل ۱۹۳۹ء کو سید نصیر احمد جامعی نے اپنے چند دوستوں کے مشورے سے جن میں نسیم حجازی، تابش صدیقی، محمد فاضل، عبدالغنی اور شبیر محمد اختر شامل تھے، جمع کیا اور ان کی معیت میں ایک محفل منعقد ہوئی۔ اس محفل میں جو لوگ شامل تھے ان میں کسی نے بھی اپنا انفرادی تشخص اس وقت تک ادب میں قائم نہیں کیا تھا۔ لہذا یہ محفل یا پھر اس طرح کی محفلیں جو منعقد کی جاتی رہی تھیں ان میں ان نوجوان ادیبوں اور شاعروں کی حوصلہ افزائی کرنا ہی نہیں تھی بلکہ ان کی تخلیقی کاوشوں کو فروغ دینا بھی اس حلقہ کے نصب العین میں شامل تھا۔ ایک روز نسیم حجازی نے ایک طبع زاد افسانہ پڑھا جو لوگ موجود تھے ان میں بیشتر نے اس افسانے پر گفتگو کی اور اس طرح کی محفلوں کو جاری رکھنے کے لئے ایک مجلس قائم کرنے کا منصوبہ بنایا گیا اور اس کا نام 'مجلس داستانِ گویاں' رکھا گیا۔ ابتدائی مجالس تو 'داستانِ گویاں' کے نام سے منعقد کی جاتی تھیں لیکن جب ان ادیبوں میں اعتماد پیدا ہونا شروع ہوا تو بعد میں اس کا نام حلقہٴ اربابِ ذوق رکھا گیا۔

حلقہٴ اربابِ ذوق کے اغراض و مقاصد کے بارے میں بھی باتیں شروع ہوئیں کہ آخر اس ادارے کے اغراض و مقاصد، قواعد و ضوابط اور ادارے کو کامیاب بنانے یا پھر اس کی عوامی مقبولیت کے لئے کیا جتن کئے جائیں، اراکین کی تعداد میں اضافے کے لئے مختلف تجاویز یکم اکتوبر ۳۹ء کے جلسے میں طے پا گئیں۔ حلقہ میں اغراض و مقاصد کے گوشوارہ ترتیب دینے کا یہ دور دراصل اس کی تشکیل کا دور تھا۔ حلقے میں بھی ہر بڑی تحریک کی طرح ہم طبیعت، ہم مشرب اور ہم مزاج لوگوں کو اکٹھا کرنے کا کام شروع کیا گیا۔ ابتداء میں جو لوگ اس حلقہ سے وابستہ تھے وہ فعال تو ضرور تھے لیکن ان میں فکری سطح پر وہ اضطراب یا بے چینی دکھائی نہیں دے رہی تھی جو تحریک کو پروان چڑھانے اور اسے

آگے بڑھانے میں مددگار ثابت ہوتی لیکن حلقہ کی خوش بختی کہے کہ بہت جلد انہیں ایک ایسی شخصیت میسر آگئی جس نے پہلی بار حلقہ کو ایک واضح فکری جہت بہم پہنچائی اور وہ ذات میراجی کی تھی۔ بقول انور سدید:

”میراجی کی ذات میں وہ شخصیت میسر آگئی جو بکھرے ہوئے اجزاء کو مجتمع کرنے اور انہیں ایک مخصوص جہت میں گامزن کرنے کا سلیقہ رکھتی تھی۔“

اس سے قبل کہ ہم میراجی کی تخلیقی شخصیت پر مکالمہ کا باضابطہ آغاز کریں، حلقہ، اربابِ ذوق اور ترقی پسندوں کے درمیان مماثلت اور مغایرت کے بعض پہلوؤں کی نشاندہی کر دی جائے۔ یوں تو ترقی پسند شاعروں، ادیبوں اور حلقہ سے وابستہ فنکاروں میں بعض باتیں مشترک ہیں اور بعض امور پر دونوں مکاسب فکر کے درمیان اختلافات شدید ہیں۔ اردو کی قدیم شعری روایت سے انحراف کی صورتیں دونوں کے یہاں بہت نمایاں ہیں، نظر غائر دیکھا جائے تو ترقی پسندوں کے انحرافی رویہ میں شدت کچھ سواد کھائی دیتا ہے۔

یہ دونوں مکاسب فکر، جن نظریاتی بنیادوں پر اپنی شعری یوٹیکا کو استوار کرنا چاہتے تھے۔ اس کے جواز کی تلاش و جستجو ایک لازمی امر تھا اور یہ باقی روایتوں کی تکذیب کے بغیر ممکن نہ تھا۔ لہذا ان دونوں رویوں میں ماضی قریب کے ادبی ورثہ سے انکار کی صورت پیدا ہوئی۔ ترقی پسند اور حلقہ کے ادباء اور شعراء نے فنی قدروں کی تلاش اور ان کی ترجمانی میں یکساں کردار ادا کئے۔ لیکن حلقہ کے وابستگان کے یہاں انحرافی صورت میں ہر طرح کی تحدیدات سے آزادی کی تڑپ ملتی ہے جب کہ ترقی پسند روایت سے بغاوت کے باوجود ایک نوع کے ضابطہ اخلاق کے پابند ضرور رہے۔ اس کے برعکس حلقہ کے ادیبوں نے کسی بھی طرح کی خارجی پابندیوں کو اپنی تخلیقی آزادی کے لئے قبول نہیں کیا۔ حلقہ والوں نے زندگی کو اس کی تمام تر وسعتوں اور بے کرائیوں کے ساتھ نہ صرف قبول کیا بلکہ زندگی کے کسی بھی پہلو کو نظم کرنے میں کسی بھی نظریاتی عقیدہ یا اصول کی بالادستی کو قبول کرنے سے انکار کیا اور اپنی انفرادی سوچ کو رہبر اصول جانا اور اسے اپنے لئے مشعلِ راہ بھی قرار دیا۔ نام راشد نے حلقہ کے ادیبوں کے ادبی مسلک کے بارے میں بڑی عمدہ بات کہی ہے۔

”یہ وہ اہل قلم ہیں جنہوں نے اپنی بساط کے مطابق زندگی کو اس کی تمام وسعتوں

سے دیکھنے کی کوشش کی اور جن کی تحریروں میں زندگی کی وسعت، جامعیت اور تنوع



کا شاندار پر تو ملتا ہے۔ اس لئے یہی وہ ادیب اور شاعر ہیں جنہیں صحیح معنوں میں جدید کہا جاسکتا ہے۔ یوں نہیں کہ سب مل کر کسی سازش کے تحت جدیدیت کی بنیاد رکھی ہو بلکہ یہ سب الگ الگ ان غیر ادبی تعصبات سے طبعاً آزاد تھے جو گزشتہ نسل کے شاعروں اور ادیبوں پر چھائے ہوئے تھے اور جن سے آج بھی بظاہر ترقی پسند اور باطن اشتراکیت پسند ادیبوں کے ذہن اُٹے ہوئے ہیں۔“ ۲

حلقہ والوں کا اختصاص یہ رہا کہ انہوں نے نہ صرف قدیم ادبی روایت سے گلو خلاصی کو ترجیح دی، بلکہ ان کا زور اس نکتہ کی واضح گائی پر بھی تھا کہ شاعر کے اظہار کو موضوع اور اسلوب دونوں میں، غیر متوقع اور اجنبی ہونا چاہئے۔ اپنے اذہان کو مستعار اجالوں سے روشن کرنے کے بجائے اپنی انفرادیت اور انفرادی سوچ کے منطقوں کو روشن کرنے کی ضرورت ہے۔ حلقہ والوں کا شروع سے اس بات پر اصرار تھا کہ کوئی ہم پر کسی قسم کا لیبل نہ لگائے کیونکہ ترقی پسندوں پر لیبل لگایا جاتا تھا اور ان پر یہ الزام بھی عائد ہو چکا تھا کہ انہیں سماج کی بہتری اور فلاح کی خاطر سامنے آنا چاہئے۔ ترقی پسند کا خیال تھا کہ شاعر اور ادیب کا کوئی انفرادی خیال یا سوچ نہیں ہوتا اور نہ اس کا کوئی شخصی تجربہ ہوتا ہے بلکہ یہ تمام چیزیں حکمران طبقہ کی پیداوار ہوتی ہیں۔ حلقہ والوں کا یہ کہنا تھا کہ موضوعات پر کوئی پہرہ لگانا یا پھر امتناع قائم کرنا درست نہیں ہے۔ شرط یہ ہونی چاہئے کہ وہ مسائل نہ صرف اضطراب پیدا کرے بلکہ انہیں اندر سے براہیختہ بھی کرے کیونکہ اس طرح کی شاعری کو کسی لیبل کی حاجت نہیں ہوگی۔

میراجی کی رائے کچھ خاص الگ نہیں ہے بلکہ حلقہ والوں اور میراجی کے مابین ترقی پسندوں کے تین مشترک رائے اور ادبی موقف کے حوالہ سے ہم آہنگی کے شواہد دیکھے جاسکتے ہیں:

”بظاہر اردو شعرا کے دو بڑے گروہ اس ملک میں پھیلے ہوئے ہیں۔ ایک گروہ اپنے کو ترقی پسند سمجھتا ہے اور اس کی اس تقسیم سے باقی تمام شاعر ترقی پسند نہیں ہیں بلکہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ پہلے گروہ میں تالاب کو گندہ کرنے والی مچھلیاں دوسرے گروہ کی بہ نسبت زیادہ ہیں۔ اس گروہ میں ایسے شعرا کی کثرت ہے جن کے جذبات و خیالات کلیتہاً اپنے نہیں ہیں۔ جن کے پاس کوئی ایسا خیال نہیں تھا جو شعر کے ذریعہ پیش کرتے اور اس سے انہوں نے چند تبلیغی باتوں کو جوثر میں بہتر طریق پر ادا کی

جاسکتی ہیں ایک سطحی اور غیر موثر انداز میں ظاہر کرنا شروع کیا۔“

ترقی پسندوں اور حلقہ والوں کے مابین جو سرد جنگ چل رہی تھی اس کے یہ شناس نامے ہیں۔ دونوں کے ادبی موقف اور رویوں میں ایک تصادم اور کشاکش کی کیفیت تو ہے لیکن اس کے کئی بنیادی اسباب ہیں۔ سر دست ان مباحث کو التوا میں رکھتا ہوں اور میراجی کے کارناموں کو جو انہوں نے حلقہ کی ترقی اور فروغ میں انجام دیے ہیں ان سے مکالمہ کرنا چاہوں گا۔ اس میں کوئی کلام نہیں کہ میراجی کی ادبی اور فکری پہچان حلقہ ارباب ذوق کے حوالے سے ہوتی ہے اور اس صداقت سے بھی روگردانی ممکن نہیں ہے کہ حلقہ کا اعتبار اور وقار میراجی کے دم سے قائم ہوا۔ یعنی کہ حلقہ اور میراجی دونوں ایک دوسرے کے بغیر نامکمل ہیں۔ میراجی کے مطالعہ کا کینوس بہت وسیع اور عریض ہے۔ اپنے فکری رویوں کی تعمیر و تشکیل کے لئے کئی زبانوں کے ادب کو انگریزی کے توسط سے پڑھنے کی سعی کی ان کے مطالعہ کی گہرائی اور گیرائی کے ساتھ ان کے مفکرانہ انہماک نے ان کے شعری مذاق اور فکری لینڈ اسکیپ کو کافی وسیع کر دیا۔ ان کا ایسا ماننا تھا کہ نئے سماجی پس منظر میں جس کا ظہور پوری دنیا میں ہو رہا ہے اردو شاعری خصوصاً اردو نظم کے سانچوں اور اس کے پیرایہ اظہار میں تبدیلی کی ضرورت ہے اور اس تبدیلی کا احساس انہوں نے حلقہ کے دوستوں کو بھی کرایا۔ چنانچہ حلقے کی محفلوں میں جو ادبی مباحث ہوتے ”اس نظم میں“ کے تجزیوں کے ذریعہ انہوں نے نہ صرف نظم میں نئے تجربوں کو راہ دی بلکہ نئی فکری جہتوں کی دریافت پر بھی توجہ صرف کی۔ ن۔ م۔ راشد نے اپنے شعری مجموعہ ”ماورا“ کے دیباچہ میں کھل کر ایشیائی شاعری خصوصاً برصغیر کے فکری رجحانات کا جائزہ لیتے ہوئے ایشیائی ممالک میں ادبی تئیرات کی کمی کی دوا ہم دجہ بیان کی ہیں۔ اول یہ کہ ہمارے جغرافیائی حالات:

”جنہوں نے نہ صرف ہمارے جسموں میں بلکہ ہمارے ذہنوں میں بھی ایک

لازوال کسالت پیدا کر رکھی ہے یعنی ہمارے ذہنوں میں وہ مافوق الفطرت تحرک

باقی نہیں چھوڑا جو زندگی کی پیش کی ہوئی نئی مہمات سر کرنے کیلئے ضروری

ہے۔“ دوم ہمارا مذہب جس نے ”ہماری انفرادیت کو غیر ضروری حد تک صدمہ

پہنچایا ہے وہ غور و فکر کے اس نایاب جوہر کو جو ادبیات اور تہذیب کے فروغ اور

ترقی کیلئے ضروری ہے آہستہ آہستہ محو کر دیا ہے۔“

دراصل راشد اور میراجی دونوں اپنے زمانہ کے نہ صرف فکریاتی نظام سے نالاں تھے بلکہ

انہیں ایسا لگتا تھا کہ اب ان رجحانات اور میلانات میں تازگی کی جگہ کسمالت نے لے لی ہے لہذا ان کا بنیادی انحراف بوسیدہ صورتحال سے زیادہ اس نظام کے انہدام سے تھا۔ یہ دونوں ادب میں انقلاب برپا کرنا چاہتے تھے۔ یہ نہ صرف ادب میں انقلاب برپا کرنا چاہتے تھے بلکہ اپنی نظموں میں نئے تجربوں کو راہ دینے کے حق میں بھی تھے۔ ان کے یہاں نہ صرف موضوع کی سطح پر بلکہ ہیئت اور تکنیک کی سطح پر تازگی دکھائی دیتی ہے۔ ان کی حقیقت نگاری پر نہ رومانیت کا شیریں غلاف ہے اور نہ خواب و حند کا سایہ کئے ہوئے ہے۔

حلقہ میں بڑی تحریک کی طرح ہم طبیعت اور ہم مزاج لوگوں کو اکٹھا کرنے کا کام شروع ہو گیا تھا۔ ابتداء میں جو لوگ حلقہ سے وابستہ تھے وہ فعال تو ضرور تھے لیکن ان میں فکری سطح پر وہ اضطراب یا بے چینی دکھائی نہیں دیتی تھی جو تحریک کو پروان چڑھانے اور آگے کے خطوط پر گامزن کرنے میں مددگار ثابت ہوتی۔ لیکن حلقہ کی خوش بختی کہ بہت جلد انہیں ایک ایسی شخصیت میسر آ گئی جس نے پہلی بار حلقہ کو ایک واضح فکری جہت سے روشناس کرایا اور وہ ذات میراجی کی تھی۔ میراجی یوں تو مغربی ادب سے ذہنی مطابقت رکھتے تھے لیکن ان کی فکر کی جڑیں قدیم ہندوستان میں بہت دور تک پھیلی ہوئی تھیں۔ مغربی اور مشرقی ناقدوں سے اکتساب علم نے ان کے اندر ایک خوش گوار امتزاج پیدا کر دیا تھا اور ان کی شخصیت ایک بڑا سرار دھند میں لپٹی دکھائی دے رہی تھی۔ میراجی نے حلقہ کا خود انتخاب نہیں کیا۔ قیوم نظر انہیں حلقہ میں کھینچ لانے میں کامیاب ہو گئے اور میراجی کی شمولیت سے حلقہ والوں کا فائدہ یہ ہوا کہ ان کے توسط سے نئے تجربوں کی طرف نہ صرف یہ لوگ متوجہ ہوئے بلکہ ایک ہوڑ سی لگ گئی۔

میراجی کی مفکرانہ قیادت نے ان کے اندر اعتدال اور توازن قائم رکھنے میں نمایاں کردار ادا کیا اور انہیں نئے علوم و فنون کے مطالعہ کی طرف راغب بھی کیا۔ ان کی موجودگی حلقہ کے ادیبوں میں نہ صرف نئے تجربوں کی تحصیل میں مدد کی بلکہ نئے علوم سے بہرہ مند ہونے کے لئے ترغیبات بھی فراہم کئے۔ میراجی اور محمد صلاح الدین ان دونوں حضرات کی نسبت سے حلقہ ارباب ذوق کی تحریک دراصل 'ادبی دنیا' کی تحریک تھی بلکہ زمانی اعتبار سے یہ تحریک ۱۹۳۹ء میں تو ضرور شروع ہوئی لیکن اس کی روپ ریکھا بہت پہلے ادبی جریدہ 'ادبی دنیا' کے صفحات پر دیکھی جاسکتی ہے۔ حلقہ کا تیسرا دور خاصا طویل اور قابل ذکر بھی ہے کیونکہ اس دور میں حلقہ نے ایک نظریاتی اساس قائم کی۔ اسی دور



میں حلقہ کے خلاف شدید رد عمل کی لہر میں اٹھنے لگیں اور ترقی پسند تحریک سے لوہا بھی لینا پڑا۔ دوسرے لفظوں میں ہم یہ کہنے میں حق بجانب ہوں گے کہ حلقہ کا یہ دور استحکام اور انداز نظر کی استقامت کا دور تھا اور معاصر تحریکوں سے متصادم ہونے کا بھی۔

حلقہ کا فکری اور نظری ماہر الا تمیاز یہ تھا کہ ادب قائم بالذات اور اپنی مثال آپ ہے۔ ادب زندگی سے تاثر تو کشید کرتا ہے لیکن اس کا کوئی مخصوص نصب العین نہیں ہے اور نہ اس کے حصہ ایسی کوئی ذمہ داری عائد کی گئی ہے کہ وہ کسی خاص نظریہ کا پرچار کرے۔ ادب کی اپنی جمالیاتی قدر ہے اور ادب کا کام ان قدروں کا تحفظ اور ان جمالیاتی اقدار کو ملحوظ خاطر رکھ کر زندگی میں حسن پیدا کرنا اور زندگی کو لائق زیست بنانا ہے۔

حلقہ کا دوسرا اختصاص یہ رہا کہ اس سے وابستہ ادیبوں اور شاعروں نے ادب میں کسی قسم کے جامد نظریہ یا پھر فکری سطح پر کسی قسم کے انجماد کے لئے کوئی جگہ نہیں چھوڑی اس کے برعکس تخلیقی آزادی کا پرچم بلند کرنے کی سعی مسلسل کرتے رہے۔ زندگی کو اس کی پوری وسعت کے ساتھ دیکھنے کی کوشش کی اور کسی بھی طرح کی پابندی کو قطعی راہ نہیں دی۔ زندگی کی بولکھونی اور اسی کی رنگارنگی کو اظہار کا وسیلہ بنایا۔ ان کی فکری توجہ انسان کے داخلی کوائف کی تلاش اور اسے محسوس کرنے سے عبارت ہے اور اس طریق کار کو اشباتی رخ دینے کے پیش نظر نفسیات سے استفادہ کی طرف راغب ہوئے اور یورپ میں رونما ہونے والے بیشتر ادبی اور فکری تصورات سے نہ صرف اقتباس نہ کیا بلکہ اپنی تخلیقات میں ان تحریکوں سے اثرات کے نمونے بھی پیش کئے۔ علامت نگاری، سیریلیزم اور وجودیت جیسی تحریکوں سے کافی مستفیض ہوئے دوسرے لفظوں میں یوں کہا جاسکتا ہے کہ ان تحریکوں نے حلقہ کے ادیبوں کے اندر خارج سے داخل کی طرف مراجعت کے لئے راہ ہموار کئے۔ انور سدید نے ان کے موضوعات کی رنگارنگی اور ان کے زاویہ نظر کی بولکھونی کے حوالے سے بڑا عمدہ تجزیہ پیش کیا ہے لہذا ان کے اس اقتباس سے آئیے روبرو ہوا جائے۔

”اعادے اور تکرار کی مشینی فضا سے نکال کر ایک ایسے دائرہ نور کی تخلیق کرنا تھا جس کی یہ گردش رنگوں کا ایک نیا امتزاج پیش کرتی تھی اور قاری کو داخلی طور پر سرت اور طمانیت سے ہم کنار کرتی تھی۔ تخلیقی ادب کے یہ تجربات یا خصوص اردو نظم میں زیادہ کامیاب ثابت ہوئے اور تھوڑے عرصے میں یوسف ظفر، قیوم نظر، مختار صدیقی،



نبی الرحمن، مجید امجد، انجم رومانی اور ضیاء جالندھری وغیرہ نے ایسی جاندار تخلیقات پیش کر دیں کہ زندگی کا کوئی زاویہ ان کے تخلیقی لمس سے محروم نہیں رہا۔“ ۱۵

اس میں کوئی شک نہیں کہ جن حقائق کی انور سدید نے مذکورہ اقتباس میں ذکر کیا ہے۔ حلقہ کے ادیبوں نے ان حقائق کا اپنی تخلیقات میں بھرپور خیال رکھا، لیکن چند تجربے انہوں نے ایسے بھی کئے جن سے اکثر ادیبوں نے گریز کرنے کی تلقین کی مثلاً حرف جار اور افعال کے غائب کرنے کا تجربہ یہ وہ تجربہ تھے جس سے ایسا محسوس ہوتا تھا کہ اس میں آورد کی کیفیت زیادہ ہویدا ہے اور ان تجربوں کو آگے بڑھانا، سودمند ثابت نہیں ہوگا لہذا کوشش یہ کی گئی کہ اس طرح کے تجربوں سے جلد برأت کا اعلان کر دیا جائے۔ حلقہ کا سب سے اہم کارنامہ تنقید کی روایت کا فروغ پانا ہے، حلقہ میں ایک سسٹم لاگو کیا گیا کہ جب کوئی تخلیق پڑھی جائے تو اس پر خالق کو خاموش رہنے کی ہدایت کی گئی اور اکابرین کو اس پر غیر جانبدارانہ انداز سے تنقید کرنے کا حکم صادر ہوتا۔ چند بزرگ اس طرز تنقید کو بڑھاوا دینے کے حق میں نہیں تھے۔ لیکن اس طرز تنقید کی روایت اپنا قدم جمائے گی۔ سال بھر پڑھی جانے والی نظموں کے انتخاب کو شائع کرنے کے سلسلہ کو بھی دراز کیا گیا۔ میراجی نے یورپ کی شاعری کو ترجمہ کے حوالہ سے حلقہ کے ادیبوں کو نہ صرف متعارف کرایا بلکہ یورپ کی بیشتر ادبی تحریکیں، میراجی کے توسط سے ہی معروف ہونا شروع ہوئیں۔

میراجی جس وقت اپنے شعری تصورات اور تجربوں کو پیش کر رہے تھے اس وقت ترقی پسند تحریک نے شاعری کا رخ مقصدیت کی طرف موڑ دیا تھا لیکن میراجی نے رائج موضوعات سے انحراف کر کے ان دھند لکوں کو قبول کیا جو بقول انور سدید:

”صبح کے طلوع اندھیرے یا غروب آفتاب کی مٹی ہوئی روشنی سے ترتیب پاتے

ہیں۔ چنانچہ انہوں نے مشاہدے کی سپاٹ تصویریں مصور کرنے کے بجائے ان نقطوں اور لکیروں کو جمع کیا جن کے عقب سے روشنی چھٹی تو جوالا پھوٹ پڑتی۔

میراجی علامت، استعارہ اور تمثال کے شاعر تھے انہوں نے ہاتھ کو پھیلانے کے بجائے سمیٹنے کی کوشش کی اور معنی کو سطح پر بکھیرنے کے بجائے بیچ کی طرح اسے

پتوں میں چھپا دیا۔ میراجی نے قدیم ماضی کو ایک پردہ ہت کی آنکھ سے دیکھا اور

ایک مخلص عبادت گزار کی طرح اسے زندہ کرنے کی سعی کی چنانچہ ان کی شاعری

میں نہ صرف ہندوستانی تہذیب کا ارضی پہلو پیدا ہوا بلکہ انہوں نے جنس کے منہ  
 زور جذبہ کو بھی موضوع بنایا اور زندگی کی ایک زندہ علامت اور فعال قوت کے طور  
 پر فنکاری سے استعمال کیا۔ میراجی کی شاعری میں انقلاب پیدا کرنے کی قوت  
 موجود نہیں تاہم یہ شاعر فرد کو گیلی لکڑی کی طرح سکھاتا ہے اور اس کے داخل میں  
 آنچ سی پیدا کر دیتا ہے اس لحاظ سے اسے اتھالی شاعر کہنا بھی سوزوں نہیں۔“ ۶

حلقہ والوں کا اختصاص یہ بھی تھا کہ انہوں نے کبھی کسی منضبط زاویہ نظر کی شائع کی اور نہ  
 اسے فروغ دینے کی سعی کی اور نہ ہی اپنی شاعری کو چند موضوعات میں حصار بند کیا۔ اس کے برعکس  
 حلقہ والوں نے یہ باور کرانے کی کوشش کی کہ سماج کے مروجہ نظام فکر میں تبدیلیوں کی اشد ضرورت ہے  
 اس اجمال کی تفصیل یوں ہے کہ انہوں نے نئے اقدار کی تلاش و جستجو کی اساس انفرادی آزادی کے  
 نظریے پر قائم کی اور اس کی ترتیب و تشکیل میں فرائڈ کی تحلیل نفسی کو رہنما اصول بنایا۔ فرائڈ کا یہ خیال  
 تھا کہ معاشرے میں جو ناہمواریاں اور بے اعتدالیاں پائی جاتی ہیں وہ جلی قوتوں کے غیر شائستہ  
 اظہار کی رہین منت ہیں تاہم ایک بہتر اور بامعنی معاشرہ کی داغ بیل اس قیمت پر ڈالی جاسکتی ہے  
 جب معاشرے کے افراد اپنی جلتوں کی تہذیب اور محفہ کر سکیں گے جسے ارسطو نے ’کٹھارسیس‘ سے  
 تعبیر کیا ہے۔

فرائڈ، یگ اور ایڈلیر کے نظریات کی روشنی میں فرد مجبور اور مقہور ثابت ہوتا ہے۔ ان  
 نظریوں کی وجہ سے رائج الوقت اخلاقی اقدار کو زک بھی پہنچتا ہے۔ حلقہ کے فنکار ایک ایسے معاشرے  
 کا خواب دیکھنے لگے جو ہر طرح کے نظریاتی جبر سے آزاد ہو، اور فرد کے انفرادی اظہار کی راہ میں کوئی  
 شے مانع نہ ہو۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ حلقہ والے بھی چند موضوعات کے اسیر ہو کر رہ گئے لیکن حلقہ  
 والوں کے نظریاتی امتیازات ترقی پسندوں سے متماز اور مختلف تھے۔ حلقہ کے نزدیک ادب زندگی  
 سے خام مواد تو ضرور مہیا کرتا ہے لیکن کسی مخصوص نصب العین یا بندھے کے اصول کی پابندی  
 کرنا مناسب نہیں گردانتے تھے۔ ان کے نزدیک مجز و تصورات کے بجائے اس کی فنکارانہ ادائیگی کو  
 اہمیت حاصل تھی جس کو کیفیات و واردات کی باز آفرینی سے بھی تعبیر کیا گیا۔ حلقہ والوں نے نہ صرف  
 ہنگامی اور تبلیغی قسم کے موضوعات سے احتراز کرنے کی سعی کی بلکہ مجز و موضوعات کو بھی قابل اعتنا نہیں  
 سمجھا۔ صرف فرد کے جذبات و احساسات کے اس رد عمل کو پیش نظر رکھا جو خارجی اور داخلی زندگی کے

تصادم و پیکار کا نتیجہ ہے۔ حلقہ کی نظموں کے مطالعہ سے یہ آسانی یہ پتہ لگایا جاسکتا ہے کہ انہوں نے فرد کی مکمل آزادی اور آزادانہ سطح پر فرد کی تعمیر و تشکیل پر زیادہ زور صرف کیا ہے۔

پہلی جنگ عظیم کے بعد منظر نامہ پر رونما ہونے والے نفسیاتی اور جذباتی اضطراب کی انقلاب آفریں فضا بھی تیزی سے بنتی اور بگڑتی ہوئی ان کی شخصیت کے وسیع اثر اور پیچیدہ تناظر میں انسان کو اس قدر کے استعارے کے بجائے ایک 'وجودی وحدت' Ontological unit میں دیکھنے اور دکھانے کا وہ اہم عمل جو ایک نئے شعری نظام کا محرک بنا، راشد اور میراجی سے منسوب ہے۔ دراصل یہ دو اشخاص نئی ذہنی اور جذباتی موڑ کا ایک نیا شناس نامہ ہیں اور ایک نئے سفر کے نقیب بھی راشد کے ان الفاظ پر غور فرمائیں کہ انہوں نے میراجی اور خود ایک 'لیک' پر گامزن دکھایا ہے لیکن تھوڑی سی مغائرت کے ساتھ انہوں نے بڑے پتے کی بات کی کہ جسم اور روح کی کامل یگانگت کے بغیر حقیقت کی تلاش ممکن نہیں ہے۔ آئیے ان کے الفاظ میں ہی ان کے فرمودات پر غور فرمائیں:

”میراجی کی شاعری اور میری شاعری میں تفاوت کی کئی راہیں نکلتی ہیں لیکن اردو شاعری میں غالباً پہلی دفعہ اس شعور کا اظہار کیا گیا کہ جسم اور روح گویا ایک شخص کے دو رخ ہیں اور دونوں میں کامل ہم آہنگی کے بغیر ان کی تخلیقات اپنے کمال کو نہیں پہنچ سکتیں..... میرا یا میراجی کا مقصد کسی نظریے کی تلقین کرنا نہ تھا۔ ہمارے سامنے انسانی شخصیت ایک طبعی امر تھی اور اس کا ذکر ہم نے بغیر کسی کش مکش اور فشار کے کیا ہے۔“

مندرجہ ذیل اقتباسات سلیم احمد کے نام راشد کے ایک خط سے منقول ہیں جن میں راشد نے سلیم احمد کی نئی کتاب 'نئی نظم اور پورا آدمی' کے بنیادی موقف کی تائید کی ہے اور اس کے اعتراف میں انہوں نے کہا ہے کہ سلیم احمد واحد نقاد ہیں جنہوں نے ان کی اور میراجی کی شعری کائنات کے بنیادی محرکات تک رسائی حاصل کی ہے۔ خط کا اختتام مندرجہ ذیل الفاظ پر ہوتا ہے۔ آپ بھی غور فرمائیں۔

”اپنے سیاسی واردات کے اظہار کے باوجود پورا آدمی اس خاکسار کے اندر زندہ ہے۔ جس نے اختر شیرانی کے بلے کے نیچے سے ریگ کر سر نکالا تھا اور اسے کوئی بلا اچک نہیں لے گیا اور نہ اس کا کوئی اندیشہ ہے۔“

لیکن اس صداقت سے انکار ممکن نہیں کہ راشد کے ان الفاظ کے باوجود سلیم احمد پورے آدمی



کی تلاش میں جس تخلیقی پیکر سے روشناس ہوئے وہ روح اور جسم کی وحدت کا امین ہونے کے باوجود ادھورا ہے۔ آپ کی توجہ ادب کی ایک بنیادی صداقت جس کا تعلق اقبال راشد اور میراجی کے شعری تصورات اور طرز اظہار سے ہے لیکن اس فرق کے ساتھ کہ اقبال میراجی اور راشد اپنے ادبی رویوں کے حوالہ سے ایک دوسرے سے مختلف واقع ہوئے ہیں۔ اقبال نے انسان کی شخصیت کے تمام ابعاد و جہات پر نظر ڈالی لیکن اقبال نے اپنا 'آئیڈیل' اس انسان کو بنایا جو حال میں موجود نہیں بلکہ حال کے انسان کی امکانی شکل ہے۔ اس لئے انسان کی وجودی فکر جدیدیت کی وجودی فکر سے ایک منزل پر الگ راہ اختیار کر لیتی ہے اور حقائق کے بجائے خوابوں اور ممکنہ قیاسات کی نذر ہو جاتی ہے۔ مذکورہ سطور میں حلقہ کی تائیس اور اس کے قیام کی فکری اساس سے متعلق گفتگو کی جا چکی ہے اور حلقہ کسی جامہ نظریہ پر اپنا قصر تعمیر نہیں کرتا اس سلسلہ میں مکالمہ قائم کیا جا چکا ہے لیکن شمیم خنی نے حلقہ کے قیام کے سلسلہ میں جو بنیادیں فراہم کی ہیں اس سے بھی رد و رد ہونا چاہئے جو کہ ایک عمدہ تجزیہ پر منتج ہے۔

”انہوں نے حالی اور آزاد کی طرح چند تعصبات کی زنجیریں توڑیں تو نئے تحفظات پیدا کر لئے۔ ایک پست تر سطح پر ترقی پسند تحریک کا اندازہ نظر بھی یہی رہا۔ ۱۹۴۰ء میں حلقہ ارباب ذوق کا قیام ترقی پسند تحریک کی قطعیت زدگی اور تعصبات کے خلاف ایک ذہنی احتجاج کے طور پر عمل میں آیا اور اس نے حسیت کی وحدت یا غیر منقسم حسیت کے فنکارانہ انکشاف کو ایک اعلان نامہ بنایا۔ حلقہ کے شعرا اس انسان کو جو قومی یا معاشرتی یا مذہبی یا سیاسی یا اخلاقی اقدار کی علامت تھا۔ ٹھوس انسان سے ہسکنا کرنا چاہتے تھے۔ میراجی اور راشد کو اس حلقہ کے شعور اور احساس کے سبب سے قوی الاثر ترجمانوں کی حیثیت حاصل ہے۔ اس لئے ترقی پسندوں کی تعریف اور تشنیع کا ہدف بھی سب سے زیادہ راشد اور میراجی تھے۔ سردار جعفری نے حلقہ کے تمام مساعی کو ہیئت پرستی، ابہام پرستی اور جنس پرستی تک محدود قرار

دیا۔“ ۸

یہاں ایک منطقی بحث کی طرف اشارہ کرنا چاہئے۔ علی سردار جعفری اور سلیم احمد کی انتقادی بصیرتوں میں کافی تفاوت ہے۔ دونوں کی بصیرتوں میں فرق نہ صرف ادبی رویہ کا ہے بلکہ تقویم کا بھی ہے۔ سلیم احمد کی حتی الوسع کوشش یہ رہی کہ انہوں نے ’پورے آدمی‘ کو نیکی اور بدی کے رائج الوقت



پیمانہ اور میزان سے ہٹ کر نہ صرف دیکھنے کی بلکہ پرکھنے اور آنکھنے کی بھی کوشش رائج معیار سے ہٹ کر کی۔ سردار جعفری نے فرد کی تفہیم کے لئے جو وسائل اور شرائط مقرر کئے وہ اقدار سے بالکل تہی دامن ہیں۔ ایک کا رویہ سراسر اثباتی ہے اور دوسرے کا معاندانہ لیکن ایک مرکز پر آ کر دونوں کہیں کہیں مشترک دکھائی دیتے ہیں کیونکہ طریق کار میں مشابہت کے پہلو زیادہ واضح ہے یہ نسبت مغایرت کے دونوں کی شعوری کوشش یہی رہی کہ انسانی شخصیت کو معنی خیز تجربہ کا مخزن بنایا جائے۔ ان باتوں کے پیش نظر حلقہ والے اپنے مجلسی مباحث اور مذاکرہ میں ایک خاص جہت کو موضوع نہیں بناتے تھے اور یہ ان کی سوچی سمجھی حکمت عملی تھی کہ ادب کو غیر ادبی مقاصد سے الگ کر کے مقصود بالذات نظیر کے طور پر دیکھا جائے۔ حلقہ کے انتقادی ادب میں اس نوع کی بے باکی کے شواہد آسانی سے دیکھے جا سکتے ہیں۔ میراجی کی 'اس نظم' میں جو نظموں کے تجزیے دستیاب ہیں ان میں اس طریق کے مقرر نقوش دکھائی دیتے ہیں۔ میراجی قدیم ہندوستانی فلسفے مستکھ 'سے بھی جذباتی قرابت رکھتے تھے، زندگی کی طرح شاعری میں بھی انہوں نے سماجی امتناعات سے رہائی پانے کی کوشش کی اور جنسی حجابات کے تسلط کو قبول کرنے سے انکار کر دیا۔ میراجی کے حوالہ سے یہ الزام درست نہیں ہے کہ ان کے یہاں جنسیات پر نظمیں وافر تعداد میں ملتی ہیں جب کہ اس کے برعکس ان کی نظمیں جنسیات کے حوالہ سے انسان کی تطہیر کے تفاعل کو اُجالنے میں معین اور مددگار ہیں۔ ان کی شاعری جنسی معاملات کی مظہر نہیں بلکہ وہ زندگی کی وسعت اس کے پھیلاؤ اور اس کی بے کرانی کا گہرا شعور رکھتے تھے۔

زندگی کے متنوع پہلوؤں کی بغض شناسی میں کسی قسم کے قدغن کو راہ نہیں دی۔ نہ ہی کسی قسم کے جبر کی پاسداری کو اپنا شیوہ بنایا۔ بلکہ وہ ہر قسم کی زنجیر کو توڑ دینا چاہتے تھے جو انسانی وجود کی تفہیم میں بارگراں ثابت ہوتی تھی۔ ان کی نظموں کے بین السطوری مطالعہ سے یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ میراجی ذات اور کائنات پر ایک صوفی کی طرح نگاہ ڈالتے اور عاشق کی طرح زندگی سے پیار کرتے اور والہانہ شیفگی کے ترانے گاتے۔ حال کی طرح ماضی کو بھی وہ ایک زندہ حقیقت سمجھتے تھے۔ تاریخ و تہذیب سے ایک تعلق قائم کرنے کی کوشش کی جو زمان کی میکا کی تقسیم کے سبب اب داستان پارینہ بن چکے ہیں۔ اس طرح انہوں نے ایک طرف شعوری سطح پر اپنے لاشعور کو زندہ رکھا اور دوسری طرف اپنی انفرادی انا کے اثبات پر بھی مصر دکھائی دیے۔ میراجی کا ایک وصف خاص یہ بھی تھا کہ وہ اپنی خود نگری کے باوجود اپنے عہد کی جذباتی اتھل پتھل اور اس کے اضطراب سے آگاہ تھے۔ سجاد ظہیر نے

ایک موقع پر میراجی کے حوالہ سے بڑے پتے کی بات کہی ہے وہ بھی لاگ پیٹ کے بغیر۔  
 ”اکثر موقعوں پر میراجی کی تنقید سنجیدہ، بے لاگ اور نپٹی تلی ہوتی تھی۔ ان میں  
 اچھے اور برے ادب کی پرکھ کا بہت اچھا شعور تھا۔ کئی ترقی پسند ادیب بھی تھے جن  
 کے مقابلے میں میراجی کا تنقیدی نقطہ نظر بعض لحاظ سے زیادہ مفید اور وسیع معلوم  
 ہوتا ہے۔“ ۹

میراجی کی تحریروں میں جذبہ اور فکر کا اتمام اور انتظام کچھ اس طرح ہوا ہے کہ حدیں مٹ گئی  
 ہیں۔ میراجی کے یہاں جذبہ اور فکر کا ایک ایسا گھال میل دیکھنے میں آتا ہے کہ جس سے توازن اور فکر  
 کا آہنگ قائم ہو جاتا ہے۔ ان خوبیوں کی وجہ سے ان کا ایک انفراد قائم ہو گیا ہے۔ میراجی کے ان  
 لطیف نکات اور مضمرات نے ان کے معاصرین کو نہ صرف ان کی شاعری اور شخصیت سے دور کر دیا  
 ہے بلکہ وہ میراجی کے تخلیقی پرسونا کے ماننے بانے کو بھی سمجھنے سے قاصر ہیں۔ میراجی کے ہاں فکر ایک  
 آہستہ رودر یا کی مانند اپنی لہروں کے متلاطم موجوں کے ساتھ آگے کی طرف رواں دواں ہے جس میں  
 سکون کے علی الرغم ٹھہراؤ کی کیفیت بھی ہم رکاب ہے۔ میراجی کے تخلیقی تفاعل کی پیچیدگی اور تہہ داری  
 کے باعث بعض احباب نے فیصلے دینے میں کوئی کسر نہیں چھوڑی۔ دراصل میراجی کے تخلیقی تفاعل اور  
 ہر اسرافنی برتاؤ نے ان کے معاصرین کو ان کے شعری تصورات اور طرز اظہار کی تفہیم سے باز رکھا۔  
 انہوں نے اپنے فن پر جوہر اسرار حجاب ڈال رکھا تھا اس کے باطن میں جھانکنے کا ملکہ ان کے عہد کے  
 ناقدین کے پاس کم کم تھا۔ انہوں نے احساس، وجدان، جذبہ اور فکر گویا کہ ہر زاویہ سے اپنی شاعری  
 کے فروغ کی راہ ہموار کی وہ طبعاً فرائیسی اشاریت پسندوں کی طرح زندگی کی طرف ایک متصوفانہ  
 رویہ رکھتے تھے۔ بعض نقادوں نے میراجی کے اختصاصی ادبی زاویہ کو ملا متی تصوف سے متاثر بھی بتایا  
 ہے۔ لیکن ان کا کمال اس خوبی میں مضمر ہے کہ اس نوع کی موضوعیت اور ارضیت کو صدمہ پہنچائے  
 بغیر اس میں شدت پیدا کر دی۔ بودیئر اور ملارے سے قطع نظر پو، لارنس، چنڈی داس اور امارو پراں  
 کے مضامین دراصل خود میراجی کی ذات کی سرگزشت معلوم ہوتے ہیں یا پھر بقول شمیم حنفی:

”ان آئینوں کی مثال ہیں جن میں اپنی تلاش کا سفر کرتے ہوئے میراجی نے اپنے  
 ہی سائے سائے لرزاں دیکھے ہیں جب میراجی نے بودیئر کا ذکر کرتے ہوئے یہ  
 کہا تھا کہ بودیئر نے تاریکی میں اُجالے کی تلاش کیوں کی؟ اگرچہ جواباً یہ کہا جا

سکتا ہے کہ اجالے کا احساس صرف تاریکی میں ہی ہو سکتا ہے۔“ ۱۱

میراجی کے پورے کلام میں یہ منظر بار بار ابھرتا ہے کہ انہوں نے زمین کے راستے سے ہی آسمان کا سفر طے کیا ہے۔ وہ پیکر کے معمول سے تجرید تک پہنچنے کی کاوش پر کمر بستہ نظر آتے ہیں۔ میراجی کے تصوراتی نظام میں وہی کشش ہے جتنی وہ حقیقت میں کشش محسوس کرتے ہیں۔

میراجی کا ایک مضمون جو چنڈی داس پر ہے اس سے ایک اقتباس نقل کرنا چاہوں گا تاکہ آپ چنڈی داس کے آئینہ میں میراجی کے وجود یا قی محل وقوع کو سمجھ سکیں۔ کیونکہ میراجی کی باتوں میں اور چنڈی داس کے سلسلہ میں جوان کے ارشادات ہیں ان میں بڑی ہم آہنگی نظر آتی ہے۔

”آج تک انسانی زندگی تھک کے تحت ہی ارتقائی منازل طے کرتی آرہی ہے اور ہر

ملک کے تھک کے تھک کا سب سے پہلا اور گہرا نقش اس ملک کی دیو مالا ہے۔ دنیا کے اکثر

ممالک بدلتے ہوئے زمانے کے ساتھ ساتھ اپنی اپنی دیو مالا کی بندھنوں سے کم و

بیش رہائی پاتے گئے اور تہذیب کی ترقی انہیں تصورات کی وجہ سے ہٹ کر مادیت کی

طرف لائی گئی لیکن ہندوستان اپنی روایتی ست رفتاری اور حکایت پرستی کے ساتھ

اس سلسلے میں اپنے ابتدائی تھیل کا ہی قیدی ہے۔ مابعد الطبیعیات سے اس کا شغف

آج بھی ظاہر ہے۔ آج بھی اس کے خاکے اس قدیم جنت کے تصور ہی کے بل پر

زندگی گزار رہے ہیں جسے ان کے ذہنوں نے صدیوں پہلے اختراع کیا تھا۔“ ۱۲

میراجی کی اکثر تحریروں میں جسم اور روح کے بنجھک یا جسم کو روح کا لبادہ اڑھا کر اس کی

عبادت کرنے کا ذکر بار بار ہوا ہے۔ اس طرح کی کاوشیں دراصل جسمیت کو زیادہ یا معنی اور کارآمد

بنانے کا تفاعل ہے اس نوع کے طرز فکر کو میراجی کی ماورائیت کے ہندو فلسفہ سے اس کی گہری وابستگی

اور والہانہ شیفتگی تک محدود کر دیا جاتا ہے۔ طارے پر مضمون لکھتے ہوئے میراجی نے ایک غیر معمولی

بات کہی تھی کہ

”طارے خواب اور حقیقت کو ایک دوسرے میں اس طرح آمیز کر دینا چاہتا ہے

کہ دونوں کے مابین فرق باقی نہ رہے۔“ ۱۳

طارے کا اضطراب میراجی کے ذہن میں کچھ اس طرح پیچ و تاب کھارہا تھا کیونکہ طارے

کے پیش نظر اور اس کی ذہنی الجھن کا مرکزی نقطہ مشہور اور مجرد حقائق کی کشمکش اور پیکار تھا۔ اس الجھن

میراجی کے ادبی سروکار 166 خواجہ نصیم اختر



کے ازالے کے لئے اس نے خواب کو بھی حقیقت کا ایک روپ سمجھ لیا۔

میراجی کا قطعی یہ ارادہ نہیں تھا یا انہوں نے اس سلسلے میں کوئی منصوبہ بندی نہیں کی تھی کہ خیال پر ارتکاز کے ذریعہ منظم حقیقتوں کے خلاف بچکانہ بغاوت یا فرائڈ کی اصطلاح میں حقیقتوں سے ’بے معنی‘ مذاق نہیں کرنا چاہتے تھے۔ ہر سچے فنکار کی طرح وہ جانتے تھے کہ فن حقیقتوں کی مشہور شکلوں کا عکس محض نہیں ہوتا۔ فنکار اپنے انفرادی رویہ کی روشنی میں گرد و پیش یا اپنے نواحی دنیا کو پھر سے تخلیق کرتا ہے اس تخلیق کا وسیلہ مروجہ اصطلاحیں یا الفاظ ہٹاتے جائیں تو حقیقتیں اجاگر ہونے کے بجائے مسخ ہو جاتی ہیں۔ میراجی نے خیال کو حقیقت کی وسیع تر امکانی صورتوں میں دیکھا تھا اس لئے ان کے انکشاف میں بھی وہ مروجہ صیغہ اظہار کی نارسائیوں سے باخبر تھے، لسانی سانچوں سے انکار یا پھر متبادل لسانی ڈھانچوں سے گلو خلاصی پر اکثر آمادہ نظر آتے۔ میراجی نے اردو شعری روایت کو نئے اسالیب سے بھی روشناس کرایا۔

اگر بہ نظر غائر ان تمام اسرار اور کارکردگیوں کو دیکھا جائے تو یہ تمام کارگزاریاں میراجی کے اس تصور سے مربوط ہے جسے وہ روح اور جسم کے بنحوگ یا خواب و حقیقت کا ادغام یا ہی تصور کرتے تھے۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ جسم صرف جسم نہیں رہ جاتا اور روح صرف روح نہیں رہ جاتی۔ میراجی کے نزدیک اس طرح کا تجربہ صوتی یا پیراگی کا تجربہ تھا جس کی دنیا ’مظاہر کی دنیا سے الگ نہیں‘ ارضِ خاکی کی آلودگیوں سے آزاد بھی ہوتی ہے، لیکن آسمان کی طرح صاف اور منزہ بھی نہیں ہوتی۔ میراجی نے ہمیشہ اپنے مافی الضمیر کے اظہار کے لئے کوئی نیا اسلوب اور لفظوں کی نئی فرہنگ تلاش کی ہے۔ میراجی کے یہاں شاعری میں جو الفاظ استعمال ہوتے ہیں وہ اپنے مستعملہ مفہوم و معنی کے دائرے سے نکل جاتے ہیں اور وہ ایسے تلازمات کو راہ دیتے ہیں جن کی بنیاد خیال کی آزادی پر ہوتی ہے۔ میراجی کا مدعا تھا کہ جدید زندگی پیچیدگیوں سے عبارت ہے لہذا شاعری بھی تھوڑی پیچیدہ ہوگی۔ میراجی کے کلام میں جو پیچیدگیاں اور آویزش و پیکار کے جو کوائف ملتے ہیں وہ دراصل انسانی وجود کی پیچیدگیوں کا پتہ دیتی ہیں جو ازل سے انسان کے ساتھ لگی ہوئی ہے۔ علی الخصوص دیارِ مشرق کی بد اسرار روایتوں، رسم و رواج اور دیو مالا اور عقائد میں گھرا ہوا انسان میراجی کے کلام میں جلوہ گر ہوتا ہے۔ ناصر کاظمی نے اس سلسلے میں ایک عمدہ بات یوں کہی ہے کہ:

”میراجی جب دیو مالا کا ذکر کرتا تھا تو اس کے پیش نظر پرانے ہندوستان کی پوری



دیومالا ہوتی تھی۔ یونانی دیومالا رابرٹ گریوز کی کتاب پڑھ کر دیومالا کا عاشق نہیں  
ہوا تھا اور ایلٹ کی لٹرم ڈی ویسٹ لینڈ اس نے بھی پڑھی تھی مگر اس کی جڑیں اپنی  
زمین کی روایت میں تھیں۔“ ۱۳

یہاں ایک نکتہ کی وضاحت ضروری ہے کہ میراجی کے ہاں خیال پرستی دراصل ان کی ارضیت  
سے وابستگی اور تہذیبی ورثہ سے ایک اٹوٹ لگاؤ کا اثر شیریں ہے۔ میراجی عجائب خانوں اور کتب  
خانوں میں محصور تاریخ کے بجائے ایک زندہ روایت بلکہ ایک بے حد فعال اور متحرک حقیقت کی مثال  
تھے۔ چنانچہ انہوں نے خیال کی مدد سے ماضی کی حقیقت کو بھی حال کا تجربہ بنانے کی سعی کی اور خود کو  
ایک شے کی طرح محسوس کیا۔ اس لٹرم میں کے دیباچہ میں میراجی کچھ اس طرح رقمطراز ہیں:

”خیال ہی میری نظر میں بنیادی شے ہے اس میں اگر کسی کو دو قدم آگے بڑھانے  
کی صلاحیت نہیں تو اظہار کی کوشش بے مصرف اور بیکار ہے۔“ ۱۴

ان باتوں سے تو یہی نتیجہ برآمد ہوتا ہے کہ خیال پرستی دراصل واقعہ نگاری یا حقیقت پسندی کی  
ضد نہیں بلکہ اس کی توسیع ہے آگے اسی دیباچہ میں میراجی کچھ یوں گویا ہوتے ہیں کہ:

”جب سے یہ دنیا بنی ہے اندھیرے اور اجالے کی کشمکش جاری ہے شاید ہم حال  
کے اجالے میں اپنے آپ کو نہیں دیکھ سکتے اور اپنے آپ کو دیکھے بغیر ہمیں اطمینان  
بھی نہیں ہوتی اس لئے ہم ماضی اور مستقبل میں اپنی ہی ایک غیر مرئی ہستی کو جاننے  
کی کوشش کرتے ہیں۔“ ۱۵

ایک نکتہ کی تھوڑی بہت وضاحت اس لئے ضروری ہے کہ اس نکتہ کا تعلق فن سے ہے اور فنی  
اظہار کا عمل چاہے وہ تجریدی ہو یا پھر جسمی ان کا آغاز کسی شے سے ہی ہوتا ہے۔ اس میں دورائے  
نہیں کہ حقیقت کوئی جہتوں سے متعارف کرانے کا عمل بعد میں آتا ہے۔ اس طرح سے دیکھیں تو  
خالص شاعری یا خالص فن بے معنی معلوم ہوتا ہے۔ میراجی کے شعری طریق کار کو سمجھنے کے لئے اس  
بنیادی صداقت کو ملحوظ رکھنا ضروری ہے۔ راشد نے کیا خوب کہا ہے کہ

”میراجی کی شاعری ان کی ابدی تلاش کی تمثیل ہے جس کے راستے میں شہری کی  
حیثیت سے نہیں بلکہ زائر کی حیثیت سے متواتر سرگرم ہے تاکہ اپنی گم شدہ خودی کو  
دوبارہ پائے جو اپنی ذات کے ساتھ مفاہمت اور ہم آہنگی کی تجدید کے بغیر ممکن

بعض لوگوں کا خیال ہے کہ میراجی کی نظمیں ابلاغ اور ترسیل کا مسئلہ پیدا کرتی ہیں ان کے شعری بوطیقہ پر ابہام کے پردے پڑے ہوئے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ ایسا نہیں ہے دراصل نیا خیال نیا احساس اور نئی فکر کے اظہار میں شاعر کو روایتی یا متداول اسالیب میں ایک رذک سی محسوس ہوتی ہے اسے ایسا لگتا ہے کہ شخصیت پوری طرح قابو میں نہیں آسکی ہے اس لئے ہر بڑا شاعر اپنے تخلیقی اظہار میں نئے علائم، نئی زبان اور منفرد استعاراتی نظام سے کام لیتا ہے اور جب وہ ایسا کرتا ہے تو اسے اس بات کی فکر ستانے لگتی ہے کہ کیوں نہ اظہار کو ذرا مبہم رکھا جائے۔ میراجی کو ترقی پسندوں کے خطیبانہ اور بلند آہنگ اسلوب کے بارے میں علم تھا کہ ان باتوں نے ترقی پسندوں کے اسالیب کو پسندیدگی اور بہ نظر استحسان سمجھی نہیں دیکھا۔ لہذا انہوں نے اپنے اظہار کو وضاحتی اور صراحتی نہیں قدرے مبہم رکھنا ضروری سمجھایا اور بات ہے کہ کہیں کہیں میراجی کچھ زیادہ مبہم ہو گئے ہیں لیکن بیشتر جگہ وہ سرج الفہم ہیں۔ اس صداقت کا علم ضروری ہے کہ فن پردہ دری بھی ہے اور پردہ داری بھی جس فنکار نے ان رموز سے آگاہی حاصل نہیں کی وہ ایک کامیاب صاحب اسلوب شاعر نہیں کہلا سکتا۔ لہذا قاری کا بھی فرض بنتا ہے کہ ہر عہد کے اسالیب شعری کے اسرار اور مضمرات کی تفہیم کے لئے اور ترسیل و ابلاغ کے مسائل پر قابو پانے کے لئے انہیں اپنے مذاق شعری کے ساتھ قرأت کے تقابل پر بھی ایک نظر ڈالنے کی ضرورت ہے اور ادبی تربیت کی بھی اشد ضرورت ہے تاکہ ہر عہد کے اسالیب شعری کے ساتھ قاری خود کو ہم آہنگ پاسکے۔

حلقہٴ ارباب ذوق میں میراجی کے علاوہ کئی شعرا اور ادبا نہ صرف شریک تھے بلکہ حلقہ کے فعال رکن بھی تھے ان میں ایک ذات راشد کی تھی۔ یوں تو میراجی اور راشد کی شعریات کے بنیادی امور میں تفاوت کے علی الرغم مشابہت کے بھی کئی شواہد موجود ہیں۔ میراجی کا اعتراض یہ تھا کہ اس تحریک کے نمائندوں نے ترقی پسند ادب کو محض اشتراکی جمہوریت کا ہم سفر قرار دیا ہے۔ ترقی پسند اپنی انتہا پسندی کے باعث صرف ایک نئی قسم کی اذیت پرستانہ ادب کے سمجھانے والے بن کر رہ گئے۔ راشد کے نزدیک ترقی پسند شاعری اس نظریے کی تندہی سے پیروی کرتا ہے جسے ایک مخصوص گروہ کے لوگ اجتماعی طور پر واضح اور ناقابل تردید سمجھتے ہوں۔

میراجی اور راشد کی شاعری کے لئے انحصار کی سطحیں کہیں کہیں ایک جیسی تھیں مثلاً میراجی اور

راشد کا مسلک شعری ایک سطح پر ایک تھا، دونوں چاہتے تھے کہ شاعری کو بیرونی جبر سے آزاد رکھا جائے دوسرے لفظوں میں آزادانہ کردار پر توجہ دی جائے لیکن ترقی پسندوں نے میراجی اور راشد کو رجعت پرست، فحش، مریضانہ ذہنیت اور سماجی ذمہ داریوں کا منکر قرار دیا۔ ان دونوں نے زندگی میں معنی کی تلاش کے سلسلہ میں انسان کے داخل کی غواصی پر زور صرف کیا اور اس حقیقت پر زور دیا کہ زندگی کی کلیت اور اس کا مقصد انفرادیت کی شناخت کے ذریعہ ہی پایا جاسکتا ہے اور اسالیب شعر کی تلاش میں بیان و اظہار کے تسلیم شدہ ادبی سانچوں سے انحراف کو اپنا جزو ایمان سمجھا۔ اظہار میں جب میراجی اور راشد دونوں نے دشواری محسوس کی تو زبان کے وسیع تر امکانات کو کھنگالنے کی حتی الوسع کوشش کیں اور ایک نئے پیرایہ بیان کو اپنا وظیفہ بنایا۔ ایک اور نکتہ کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں کہ ان دونوں کی ازلی اور ابدی کوشش یہ رہی کہ دونوں کے یہاں جذبے کی تنظیم اور انضباط کی کیفیت نے ان کی شاعری یا پھر ان کے شعری کمالات کو شخصی سطح سے اٹھا کر ہمہ گیر انسانی تجربے سے ہم آہنگ کر دیا۔ میراجی اور راشد دونوں کی شعریات اس منطقہ کی طرف ہمیں راجع کرتی ہے۔ جس طرف ارضی ثقافت کے روشن نشانات پائے جاتے ہیں، مغربیائی تحدیدات کو عبور کر کے ایک آفاقی قوت کی پرچھائیاں ان کے شعری منظر نامہ پر لرزاں دکھائی دیتی ہیں۔ گرچہ دونوں کے یہاں اس سلسلے میں انحصار کی سطحیں جدا جدا ہیں اور درجات کا فرق بھی کافی واضح ہے۔ راشد یوں تو میراجی کے ہم عصر تھے لیکن انہیں میراجی کی بعد کی دنیا کو دیکھنے اور سمجھنے کے مواقع کافی ہاتھ آئے اور راشد نے جسم اور روح کی کشاکش کے مادی اور تاریخی منظر نامہ کو شروع سے اپنے پیش نظر رکھا۔ راشد اپنے کلام کے سلسلہ میں بعض غلط فہمیوں کا ازالہ کرتے دکھائی دیتے ہیں۔

”اگر میرے طرز فکر سے بعض نظموں کو جنسی سمجھ کر الگ کر دیا جائے اور باقی نظموں میں جو جنسی نہیں ہیں کسی ذہنی زوال کے آثار تلاش کئے جائیں تو یہ زیادتی ہوگی کیونکہ جنسی ہم آہنگی بہ نفس الگ چیز نہیں۔ اس کا انسان کی معاشرتی، سیاسی اور تہذیبی ہم آہنگی کے ساتھ گہرا تعلق ہے۔ جہاں تک میں اپنی شاعری کے مفہوم اور غرض و غایت تک پہنچ پایا ہوں میں سمجھتا ہوں کہ میری شاعری اس کامل ہم آہنگی کی تلاش میں سرگردانی کی ایک کوشش ہے کیونکہ اس ہم آہنگی کے بغیر نہ فرد کی آزادی قائم رہ سکتی ہے نہ سیاست میں اسے کامرانی حاصل ہو سکتی ہے اور نہ وہ زندگی کی



قیامی اور فراوانی سے بہرہ مند ہو سکتا ہے۔ اپنی بعض نظموں میں خیر و شر اور اہرمن و یزداں کے الگ الگ وجود سے بھی انکار کیا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ یہ تصورات اپنی موجودہ شکل میں انسان کے مذہبی نشاط کے راستے میں بھی حائل ہیں۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ خیر و شر اور اہرمن و یزداں کا کوئی امتزاج پیدا کر لیا جائے یا غالب کے الفاظ میں بہشت کو لا کر دوزخ میں ڈال دیا جائے تاکہ اس میں تمیز کرنے کی بدی دنیا باقی نہ رہے۔“ بچا

راشد کے مذکورہ خیالات سے نہ صرف راشد کے شعری تصورات اور خیالات کے مختلف زاویوں سے متعارف ہونے کا موقع ملتا ہے بلکہ راشد کے فکری حدود کے تعین میں بھی مدد ملتی ہے اور ان کے ذہنی ارتقاء اور اس کے شعریات کی بنیادوں پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ اگر راشد کی مختلف نظموں کے تجربات اور کوائف کی تفہیم کریں تو اس بات کا اندازہ کرنے میں دیر نہیں لگے گی کہ 'مادر' سے لے کر ایران میں اجنبی تک، مختلف مسائل سے متعلق نظمیں کسی نہ کسی ایسے افادی رویہ کی ترجمان معلوم ہوتی ہیں جن کی اساس مشرق کے چند مخصوص تہذیبی اور سیاسی مطالبات ہیں۔ راشد کی نظموں میں غم و غصہ کے علاوہ احتجاج کی لے بھی تیز دکھائی دیتی ہے۔ 'مادر' کی زیادہ تر نظموں میں جذباتی واردات کا اظہار ملتا ہے۔ مشرق کے استحکام کے پیش نظر مغرب کی استعماراتی قوتوں سے متصادم ہونے کا جذبہ بھی کوٹ کوٹ کر بھرا ہوا ہے۔ یوں تو راشد نے ترقی پسند طرز فکر سے خود کو علاحدہ رکھنے کی شعوری کوشش کی لیکن 'مادر' کی چند ابتدائی نظموں میں ان کے ذہنی واردات کی کرچیاں تجسیم شعری میں ضرور محسوس ہوتی ہیں۔ لطف کی بات یہ ہے کہ ترقی پسند سوچ کے علی الرغم روحانیت کا سایہ بھی گھٹنا بڑھتا نظر آتا ہے، لیکن راشد کا کمال اس بات میں مضمر ہے کہ انہوں نے رومان اور حقیقت کے مابین ایک نوع کی مفاہمت قائم کرنے کی کوشش کی ہے۔ شیم حقی نے راشد کی نظموں کے حوالے سے اس تناظر کے منطوقوں کو مس کرنے کی سعی کی ہے جس کے Paradimn میں راشد کی نظموں کے موضوعات کے علاوہ اس کے تانے بانے کی تفہیم میں آسانی ہو سکے، ملاحظہ کریں:

”راشد نے ان نظموں میں ترقی پسندوں کی طرح رومان اور حقیقت کے مابین مفاہمت کی ایک راہ نکال لی ہے۔ ترقی پسندوں نے اشتراکیت کے پرچار کے لئے مغرب کی بورژوا سیاست کو بین الاقوامی سماجی مسائل کے آئینے میں دیکھا



تھا اور اپنے مقاصد کو ایک معینہ سمت دی تھی جس کا خاتمہ بورژوا سیاست کی شکست اور پروتاریہ سیاست کی کامرانیوں پر ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے نزدیک سرمایہ دار ملکوں کی آمریت سے پسپا پس ماندہ اقوام کی تمام تر الجھنیں محض اقتصادی بد حالی کی دین تھیں۔ یعنی مارکسزم کے فلسفہ کو انہوں نے ان کے مادی اور جسمانی وجود کی احاطہ بندی تک محدود کر دیا اور اس کے ذہنی اور جذباتی مسئلوں کی طرف اقتصادی رشتوں سے مربوط سمجھتے رہے۔ مذہب، مابعد الطبیعات، تصوف، دیو مالا ان سب کی توجیہ انہوں نے اس زاویہ نظر کی وساطت سے کی۔“ ۱۸

میکلش نے بڑی عمدہ بات کہی تھی کہ ہر شاعری کا موضوع انسانی تجربہ ہوتا ہے۔ اس کا معروض، نوع انسان کو ہونا چاہئے اور شاعر کے لئے یہ بہانہ فضول ہے کہ انسانیت اس کی بات نہیں سنے گی۔

میکلش کی بات پر ایمان لانے کو دل اس لئے آمادہ ہے کہ شاعری نئی ہو یا قدیم انسانی تجربات سے اس کی وابستگی ایک فطری امر ہے لیکن شاعری میں بات اس منزل پر ختم نہیں ہو جاتی کہ شاعر نے اس میں جس تجربے کا بیان کیا ہے وہ انسانی ہے۔ شاعر انسانی تجربے کا اظہار ممکنات کے نیک و بد کے عنوانات میں انسانی عمل کی مختلف پٹیوں کی خانہ بندی کر کے اس پر انسانی اور غیر انسانی کی تختی لگا دی جائے شاعر کا ان باتوں سے بنیادی سروکار اظہار کی نوعیت اور اس کی معنویت کے امکانی حدود سے ہے۔ کوئی بھی کلام اگر اپنے زمان و مکاں اور شخصی حصار سے نکلنے میں کامیاب نہیں ہوتا تو اس کی حیثیت صرف تاریخ کی ہوگی۔

راشد کی ابتدائی شاعری کا معنی خیز پہلو بھی یہی ہے۔ ان نظموں کا تناظر یوں تو فکری اعتبار سے محدود کہا جاسکتا ہے۔ لیکن تخلیقی تجربہ اور جمالیاتی کیف و کم کی وجہ سے وسعت اور کشادگی کا پتہ دیتا ہے۔ راشد کا طرز احساس بھی نیا ہے اور طرز فکر بھی ندرت لئے ہوئے ہے۔ انہوں نے اکثر اپنی نظموں میں تاریخی واقعہ کے بکھان کے بجائے جذباتی فرد کی ذاتی واردات کو موضوع بنایا ہے۔ دوسرے ان نظموں کو طے شدہ نظریہ اور کسی مخصوص نظام فکر سے بھی نہیں جوڑ سکتے، کیونکہ طرز احساس کی تازہ کاری کی وجہ سے ماوراء کی چند نظموں میں نئی شعریات جو اس وقت وضع ہو رہی تھیں۔ اس کی موجودگی پسپائی ہوئی بجلیوں کی یاد دلاتی ہے۔ اس کا بنیادی سبب یہ ہے کہ راشد نے بحر و فکر کے اظہار کی

جگہ ان نظموں مثلاً 'اتفاقات'، 'مگناہ'، 'خودکشی'، 'انتقام'، 'دور پیچے کے قریب' میں ٹھوس استعاروں اور مشہود پیکروں کی مدد سے مختلف کرداروں کے خسی اور نفسیاتی کوائف کی عکاسی کی ہے اور ان کوائف تک رسائی فکر کے تجزیہ کے بجائے جذبے کی تحلیل کے ذریعہ حاصل کی ہے۔ 'ایران میں اجنبی' کی پہلی اشاعت کے دیباچہ میں میں راشد کچھ یوں رقمطراز ہیں کہ

”موجودہ شاعر اپنے بزرگوں کے ساتھ اپنے رشتے کی شکست پر خوش ہو یا نہ ہو وہ

اس شکست کے اعتراف پر مجبور ہے۔“ ۱۹

اور اس سبب کی طرف راشد نے توجہ دلائی تھی کہ قدیم شاعر کی تربیت کے وسائل اور شعور کے سرچشمہ نئے شاعر سے مختلف ہیں۔ قدیم شاعر کی تربیت میں علم اصنام، تصوف اور فقہ کے مسائل کو بھی دخل تھا جب کہ جدید شاعر کی تربیت میں سائنس، تحلیل نفسی، اقتصادیات، سماجیات، سیاسیات اور جمالیات کو دخل ہے۔

اس کے علاوہ سماج کے بدلتے منظر نامہ نے ایک نئی حسیت کو جنم دیا ہے اور راشد کی فکر کا یہ موڑ جدیدیت کی طرف اس کے فکری میلان کا سمت نامہ ہے۔ 'ایران میں اجنبی' کی نظموں میں مشرق کے جذباتی اور ذہنی المیوں کے احساس کے باوجود راشد کے ہاں قومی یا نسلی یا سیاسی تعصبات اور تحفظات کے بجائے ہمہ گیر شعور کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں۔ راشد فکر و احساس کے حوالے سے کافی وسیع المشرَب واقع ہوئے تھے۔ وہ افریگ کی دیوار اور قلم و استبداد کے سائے میں اپنی مظلومیت کے جواز تلاش نہیں کرتے، ادب کی علامت کا ہدف صرف افریگ کی سیاست نہیں بلکہ افریگ انحطاط کی ایک علامت بن جاتا ہے۔ مغرب پر ان کی تنقید کا دائرہ پھیل کر یا اس کی دانشوری کی روایت اتنی پھیل جاتی ہے کہ اس کا سلسلہ اقبال کی 'قید افریگ' سے مل جاتا ہے۔ 'ایران میں اجنبی' کی کئی نظمیں، 'من و سلوی'، 'تیل کے سوداگر' میں ماروا کے فکری توسیع کے منور نشانات بھی ملتے ہیں ان کی فکر ارتقاع پا کر 'ماورا' کے حصار سے نکل جاتی ہے اور رومانیت اور انقلاب پسندی کے مقابلہ میں زیادہ ہمہ گیر اور گہری دکھائی دیتی ہے۔ 'ایران میں اجنبی' میں جس انسان سے ہم روبرو ہوتے ہیں اس کے عناصر ترکیبی میں نئے انسان کی ذات اور کائنات سے وابستہ تمام بنیادی سوالات کی گونج صاف سنائی دیتی ہے۔ 'کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم'، 'حرف ناگفتہ'، 'خود سے ہم دور نکل آئے ہیں'، 'سبا ویراں'، 'پہلی کرن' ان تمام نظموں میں اپنے وجود کی معنویت اور کائنات کو معنی سے معمور دیکھنے کی دامامندہ

آرزو کا موثر اظہار ہوا ہے۔ راشد کی نظموں میں فکر کا اضطراب اور کشمکش کے مناظر بکھرے پڑے ہیں اس سلسلہ کی ایک نظم 'انسان' کے چند اشعار ملاحظہ کریں:

اٹھی تیری دنیا جس میں ہم انسان رہتے ہیں  
غریبوں، جاہلوں، مردوں کی بیماروں کی دنیا ہے  
یہ دنیا بے کسوں کی اور لا چاروں کی دنیا ہے  
ہم اپنی بے بسی پر رات دن حیران رہتے ہیں  
ہماری زندگی ایک دانستاں ہے ناتوانی کی

راشد معاشرے کی دیگر گوں حالت کو صرف اپنے ملک میں ہی نہیں بلکہ انہیں اس کی سرحدیں دور تک پھیلی دکھائی دیتی ہیں۔ اس طرح کی کشمکش اور استعجابی صورتحال سے رابطہ انہیں 'ایران میں انجمنی' میں پڑا۔ مندرجہ ذیل مصرعوں میں اس طرح کے الیاتی احساس جو ماحول کی چیرہ دستیوں کا نتیجہ ہے یوں اظہار ہوا ہے:

بس ایک زنجیر / ایک سی اپنی کمرہ عظیم  
پھیلی ہوئی ہے

مشرق کے کنارے سے دوسرے کنارے تک  
میرے وطن سے تیرے وطن تک  
بس ایک حکمت کا جال ہے جس میں  
ہم ایشیائی اسیر ہو کر ڈپ رہے ہیں

”من و سلوئی“

مختصر یہ کہ راشد کی شاعری زندگی کے چند بنیادی مسائل سے بحث کرتی ہے۔ مذکورہ سطروں میں اس پر قدرے تفصیلی گفتگو کی جا چکی ہے اب صرف اتنا کہنا ہے کہ ایلٹ نے بھی اپنی شاعری کے بارے میں کہا تھا کہ یہ حکومت کی تنقید نہیں ہے، بلکہ تہذیبی نظام کے جواز کے سلسلے میں شک و شبہ کا اظہار ہے اور اتنا تو ہر شاعر اور ادیب کا حق ہے کہ وہ اپنے وقت کے معاصر مسائل پر نہ صرف نگاہ اشتباہ ڈالے بلکہ اس کی بے اعتدالیوں اور ناہمواریوں کی طرف ہماری توجہ بھی مبذول کرائے راشد اور میراجی کے بعد حلقہ کے جو شعراء اور ادباء اپنی ادبی فتوحات اور کمالات سے ہمیں اپنی طرف متوجہ



کراتے ہیں ان میں مختار صدیقی ایک معزز نام ہے۔

مختار صدیقی کے ہاں ماضی سے ایک نوع کی آلوٹ وابستگی اور والہانہ شغف کے ساتھ اس کی بازیافت کا عمل بھی دکھائی دیتا ہے کیونکہ ان کے ہاں حال کے تسلسل کا جواز ماضی کی نیرنگیوں میں تلاش کیا جاسکتا ہے ان کی ایک نظم کا شعری اقتباس ملاحظہ کریں:

آج ٹیلوں کی کھلی گود میں یہ دیواریں

اپنے معدوم درو بام پر ہیں نوجہ کناں

ایسے معدوم شرف کی ہیں حدیث خاموش

”موہن جوداڑو“

”موہن جوداڑو“ جو ایک اعلیٰ اور برتر تہذیب و ثقافت کا ایک رفیع نشان ہے۔ اب نہ صرف ڈھیر ہو چکا ہے بلکہ لوگوں کی بے توجہی کے باعث اس کی پوشیدہ گہری معنویت پورے طور پر اجاگر نہیں ہو پائی ہے۔ نظم کے اندرون میں اس بات کا قوی احساس ہوتا ہے کہ ماضی کی روح حال سے ہم کلام ہو رہی ہے۔ شاعر نے اس بے بسی کے جذبے کو بھی طنز و تعریض کا نشانہ بنایا ہے جو ماضی کی روایتوں کی عظمت و رفعت کو سمجھنے سے قاصر ہیں۔

انہوں نے صرف گمشدہ تمدن کے آثار و علامت کی تلاش و جستجو کو ہی اپنی نظم کا محور نہیں بنایا بلکہ وہ ماضی کے کھنڈرات میں پرسکون آواز کی سرگوشیوں کو سننے کی بھی کوشش کرتے ہیں اور اس عظیم تہذیبی اور تمدنی ورثہ کا خود کو نہ صرف محافظ بلکہ امین بھی جانتے ہیں:

یہ تمدن بھی نہاں خانہ ماضی کا نہیں زندانی

عصر کی یہ میراث ہے اب میرے وطن کی میراث

مختار صدیقی کے ہاں بھی میراجی کے اثرات کے نتیجہ میں ہندی فرہنگ اور ڈکشن کا استعمال پایا جاتا ہے۔ جنسی موضوعات کی طرف رغبت اور تجربوں کو مابعد الطبیعیاتی رخ دینے کی کوشش میراجی کے اثرات کا اثر شیریں ہے، لیکن بہت جلد وہ اپنی ایک منفرد راہ کی تلاش پر نکل پڑتے ہیں اور اس طرح وہ ایک الگ الگ قائم کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں مثال کے طور پر ان کی ایک نظم ”قریہ ویراں“ جو ۱۹۴۷ء کے ہولناک سانحہ کی خونچکاں سرگزشت ہے۔ نظم میں شاعر تباہی و بربادی کے طبع سے ایک نئی آبادی کی تمنا کی ہے۔ ان کے ہاں وقت کا تصور کچھ اس طرح ملتا ہے کہ یہ سانحہ وقت کی



’ناگزیریت‘ کا لازمی نتیجہ معلوم ہوتا ہے۔ وہ بھی اختر الایمان کی طرح وقت پر فرد جرم عائد نہیں کرتے بلکہ وقت ان کی وحشی جہتوں کے برہنہ رقص کا ذمہ دار قرار پاتا ہے۔ یہ نظم ’ٹھوس پیکر تراشی اور براہ راست اظہار کی عمدہ مثال ہے:

ہست و بود کا مدفن راکھ  
جھلٹے پیڑ، جلی آبادی، کھیتی سوکھی، مدفن راکھ  
گرتے بام و در کے لئے ہے گلیوں کا آغوش  
جیسے یہ دیواروں کو تھے کب سے دیال دوش  
بار ہٹا تو آیا ہوش  
یہ ہستی اب توڑ چکی ہے ہستی کی زنجیر گراں  
اور قیود و زمان و مکاں

وقت کے ڈاکو پھر اس کو بساط مطابق لوٹ چکے  
اس کے لئے ماحول و فضا کے سارے بندھن ٹوٹ چکے  
ماضی و حال بھی ٹوٹ چکے

یہ نظم راکھ یعنی فنا یا اجتری ہست و بود کا مدفن ہے۔ اس زندگی کی ہستی کے زنجیر کو معنوی طور پر توڑ چکی ہے۔ چنانچہ اب زمان و مکاں کے حصار کی تفصیل بھی منہدم ہو چکی ہے۔ ماحول اور فضا سے رشتے کے ٹوٹنے سے ماضی و حال سے بھی سارے رابطے اور رشتے منقطع ہو چکے ہیں اور ایسی ہستی جو لازوال ہے۔ اس ’آباد خرابے‘ کا نشان بن گئی ہے۔ لہذا اتنا شاعر جو جدید شعری تصورات کا ترجمان ہے۔ واقعاتی شہادتوں کے حجاب کو چاک کر کے دل کے جوہر کا سُر اُغ لگا ہی لیتا ہے اور تہذیب کے زمانی تجربوں کو ایک لازمانی معنویت سے ہمکنار کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے۔

مختار صدیقی کے بارے میں ایک اور بات جو ان سے اختصاصی طور پر منسوب ہے کہ وہ احساسِ جمال کو لفظوں کے بجائے سُر وں سے ترتیب دیتے ہیں۔ انہوں نے دوسرے شعراء کی طرح لفظ کے صوتی تاثر کو ابلاغ کا ذریعہ نہیں بنایا، ان کی شاعری میں مختلف راگ اور راگنیاں ایسے کردار بن جاتے ہیں کہ ان کے وسیلے سے غیر مرئی سُر وں کی بھی تجسیم ہو جاتی ہے۔ مختار صدیقی نے ہمیشہ ماضی کو زندہ سمجھا، کبھی اسے مردہ قرار نہیں دیا اور ماضی کو ایک ذی روح سمجھ کر اس سے ہمیشہ تر غیب اور

تحریک پاتے رہے۔

ضیاء جالندھری حلقہ کے دوسرے اہم شاعر ہیں۔ ان کی فکر کی کیمیادی عمل میں مشرق کی مثالیت اور مغربی عقلیت کا ایک کامل امتزاج نظر آتا ہے۔ ان کے کلام کی نمایاں خوبی ان کی فکری گیرائی و گہرائی ہے جس کی جھلکیاں ان کی نظموں میں رقصاں دکھائی دیتی ہیں ان کا پہلا شعری مجموعہ 'سرشام' نئی فکر، نیا احساس اور نئے تجربوں کی ایک خوب صورت یادگار ہے۔ 'سرشام' میں ضیاء جالندھری دراصل فکری آشوب کے جہنم زار سے گزر رہے ہیں اور تخلیقی اظہار کی سطح پر یہ نظمیں جسم و جاں کی آئینہ دار بن گئی ہیں۔ ضیاء جالندھری کے وقت کا تصور سب سے الگ اور منفرد تھا انہیں ایسا لگتا ہے کہ وقت کے 'گزاران' سے انہیں مسرت کی تحصیل کی امید ہے اور نہ کسی خوشی کی۔ ان کی ایک نظم 'خزاں' کے یہ دو بند ان کی فکری تشویش اور جذباتی کشاکش کی بہترین ترجمان ہیں:

بیوہ شاخوں میں سہی سہی حیات  
اس زمانے کا انتظار کرے  
شمع رو، کوئلیں، تمنا میں  
جب سر شاخسار پھوٹیں گی  
اس خزاں میں گئے دنوں کا چال  
یہ خزاں سوز و ساز لمحہ حال  
یہ خزاں آتی رُت کے خواب وصال

اس طرح کے گہرے دکھ اور بے بسی کا اظہار 'سرشام' کی بیشتر نظموں میں ہوا ہے۔ عزیز حامد مدنی کی نظموں کا مجموعہ 'چشمِ نگران' ۱۹۶۱ء میں منصہ شہود پر آیا۔ ان کی ابتدائی نظموں پر جوش کے گہرے اثرات ہیں مثال کے طور پر اس مجموعہ کی پہلی نظم 'اختساب' کا یہ بند ملاحظہ کریں:

تجھے خبر ہے کہ ایک مدت سے  
ہجومِ کاہ میں مانند آتش چھماق  
اس خزاں میں جو موجِ نفس کے ساتھ مٹی  
ملیں گے صوت و صدا کے ہزار ہا اوراق

اس بند میں جوش کے Laud اسلوب کی گونج صاف سنائی دیتی ہے۔ یہ سب کو پتہ ہے کہ

جوش کی شناخت ان کی فرہنگ کا مظنہ اور بلند آہنگی ہے۔ مدنی کے اس بند میں جہوم کاہ اور آتش چقماق جیسی تراکیب میں جوش کا رنگ کافی نمایاں ہے۔ لیکن وہ رفتہ رفتہ ان اثرات سے دست کش ہوتے چلے گئے۔ یہ بند ملاحظہ کریں:

ہزار درد خریدے ہیں میں نے دل کے لئے  
ابھی یہ پردہ جاں ہے کہ ایک پردہ ساز  
ہر اک اُفتق سے پلٹتی ہوئی بکھرتی ہوئی  
تجھے ہی ڈھونڈ رہی ہے ابھی مری آواز

ان کے دوسرے شعری مجموعہ کا نام ہے 'دشتِ امکاں' مدنی کی شاعری مستقبلیت کی نقیب بھی ہے اور دشتِ امکاں کی نوید بھی۔ اس مجموعہ کی تخلیقات کے مطالعہ سے یہ نتائج اخذ کرنے میں دیر نہیں لگتی کہ ان کے یہاں بے انت امکانات کا ایک دشت ہے اور آج کا انسان اس دشت کا مسافر معلوم ہوتا ہے۔ ان کی کئی نظمیں قابل ذکر ہیں جس میں 'مدفن'، 'خواب گاہ'، 'گوتم کی زمین'، 'سکوت کا بن' اور 'آخری تجویز' ہیں۔ مدنی اپنی ذہنی اور شعوری مزاج کی سطح پر اختر الایمان اور فیض الرحمن سے قرابت رکھتے ہیں۔ ان کے شعری اسلوب میں اشاریت اور براہ راست طرز کا ایک خوشگوار انضمام پایا جاتا ہے۔ ان کی نظموں میں شہر کی پیچیدگیاں، دہشت ناکیاں اور فرد و معاشرے کے مابین تصادمات کی مکمل تصویریں ابھرتی ہیں۔ یہ نظمیں یوں تو فکری اور فلسفیانہ زاویہ نگاہ کی آئینہ دار ہیں لیکن جمالیاتی پہلوؤں کو بھی نظر انداز نہیں کیا۔ مصلیوں کے اوٹ میں، ایک روم خوردہ دریا، رصدا گاہ اور سرما کی ایک رات ایسی نظمیں ہیں جو قدرتِ فکر اور تازگی اظہار کے اہم شناس نامے ہیں۔ مدنی کے یہاں ترقی پسندانہ خیالات بھی ہیں اور جدیدیت کے نئے میلانات اور حقائق کا خیر مقدم بھی۔

مدنی کی ایک نظم 'رصد گاہ' ہے۔ یوں تو یہ ایک سائنسی لفظ ہے اور مدنی نے اسے ستاروں اور سیاروں کی دنیا کے احوال کا نگار خانہ بھی بنایا لیکن اس کے لینڈ اسکیپ میں شاعر کا المیاتی احساس بھی محسوس ہوتا ہے اور اس کے عقبی دیار میں گریز پالموں کے بے شمار سائے بھی لرزاں دکھائی دیتے ہیں۔ ان کے منفرد لہجے کے بانگین کو دیکھئے:

دیر سکوت پہ اس کے فضا نے حرف لکھے  
سمجھ میں آنے لگا کچھ نہ کچھ کنائے وقت  
ٹھہر ٹھہر کے وہ کلک ہوانے حرف لکھے

یہ رصد گاہ دراصل ان کے وجدان سے عبارت ہے۔ اس کے چپ اور بے حرکت دروازے پر فضا نے حرف لکھے ہیں شاعر نے وقت کے اشاراتی نظام کو سمجھ لیا ہے۔ آگے دیکھئے۔ کس طرح کے لہجہ کی نمود ہوتی ہے اور نئی قرینک سے سابقہ پڑتا ہے۔ یہ وہ بے درود یوار کا گھر ہے جس کا خا کہ شاعر نے اپنے ذہن میں بنایا ہے۔ شاعر کہتا ہے کہ یہاں لوح و قلم پر کچھ نہیں لکھا گیا ہے، کوئی نقش نہیں بنا ہے۔ حرفوں کے آدھ کھلے روزن دکھائی دیتے ہیں۔ اس رصد گاہ پر نفس درد کی ایک سبک خرام رو ہے اور یہ گریز پالنے کی اوٹ سے بہت دور تیرے چہرے کا ایک پڑ تو نظر آتا ہے۔ مدنی کی یہ نظم اردو کی نظمیہ شاعری کی روایت میں ایک خوش گوار اضافہ ہے اور اسلوبی امتیازات کی وجہ سے اس کا انفراد بھی قائم ہوتا ہے۔ ان کا کمال یہ بھی ہے کہ انہیں صرف بحور کے تنوعات پر ہی قدرت حاصل نہیں ہے بلکہ اصوات کو مختلف بحور کی حد بندی میں عافیت کے مطابق آہنگ عطا کرتا بھی ہے۔ مدنی ان امتیازات کی وجہ سے قطعہ کے ایک منفرد شاعر ٹھہرتے ہیں۔

حلقہ سے دابستہ شعرا میں یوسف ظفر کی ایک الگ انفرادیت ہے۔ یوسف کو نظموں میں ملک سے محبت کا گہرا جذبہ موجزن دکھائی دیتا ہے ان کے یہاں صرف خارج کے آتش کدوں کی آگ نہیں ہے بلکہ باطن کے سوز و ساز اور درد و غم بھی ہیں۔ یوسف کو علامتوں کے برتنے کا ایک منفرد سلیقہ حاصل تھا۔ علامتوں کو برتنے کا ایک رچا ہوا شعور ملتا ہے۔ معنویت کو اُجالنے میں علامتیں ترسیلی قوت کا استعارہ بن گئی ہیں۔

یوسف نے فرنگی حکومت کی آمریت کے خلاف ایک عمدہ نظم بہ عنوان 'زنداں' لکھی، محکومیت کے احساس نے شاعر کے اندر آزادی کی تڑپ پیدا کر دی۔ انگریزوں کے یہاں رہتے وہ اپنے ملک کو ایک 'زنداں' تصور کرتے تھے اس احساس کی یہ نظم زائیدہ ہے۔ نظم کے چند مصرعے ملاحظہ کریں۔ نظم کے ان مصرعوں میں آزادی کے سلسلے میں صرف اضطراب ہی نہیں ملتا بلکہ حوصلہ کی وہ رمت بھی ملتی ہے جو زنجیروں کو پگھلا کر رکھ دیتی ہے۔ ہاں اتنا ضرور ہے کہ نظم کے لب و لہجہ میں شاعر کے اندر کی تلخی گھل گئی ہے:

آج وہ کبرے کے پردے، وہ دھوئیں کے بادل

میری نظروں پہ امنڈتے ہوئے منڈلاتے ہوئے

چوس کر نور کے شعلوں کو بھڑک اٹھتے ہیں

اس مجبور نگاہی پر ستم ڈھاتے ہوئے



لیکن اب ٹوٹ چکا مرمریں باہنوں کا طلسم  
میرے زنداں کی یہ دیواریں نہیں رہ سکتیں

اب مرا عزم ہے فولاد کی مضبوط چٹان  
اب یہاں کانچ کی دیوار نہیں رہ سکتیں

’زنداں‘ اور ’زہر خندان‘ کے دوسرے دو مجموعے کے نام سے شائع ہو چکے ہیں۔ ان کی  
نظموں میں داخلیت کا رچاؤ بھی ہے اور حزنِیہ احساس کا ارتعاش بھی حلقہ کے شعراء میں ان کی  
انفرادیت مسلم ہے۔

قیوم نظر حیرت و استعجاب کے شاعر ہیں ان کے تحریر میں دل کو اپنی طرف کھینچنے کی کشش بھرپور  
اور استعجاب میں ’معصومیت‘ کا کافی دخل ہے۔ قاری کی روح کا سامان تو کرتے ہیں لیکن ان کے ’سیاہ  
خانہ‘ دل میں فطرت سے ہم رنگی اور اس کے کیف و کم سے ہمکنار ہونے کا مشورہ بھی دیتے ہیں۔ ان  
کے یہاں علامتوں اور استعاروں کے استعمال اور اہتمام میں فن کاری کے شواہد ملتے ہیں علامتیں اور  
استعارے تھکے ماندے نہیں معلوم ہوتے لطف کی بات یہ بھی ہے کہ یہ ’کلیشے‘ نہیں ہیں ’قیوم‘ کی ایک  
خوبی یہ بھی ہے کہ وہ ردیفوں کی تکرار سے ایک خوبصورت آہنگ خلق کرتے ہیں:

اس خصوص میں انہیں انفرادیت حاصل ہے۔ ایک نظم ’بے بسی‘ ملاحظہ کریں:

ایک بے کیف شام کے بس میں  
ریختے سائے ، اوجھتی راہیں

چند سبے ہوئے چہے اور میں

زندگی رنگ و بو سے بیگانہ  
سرنگوں دل گرفتہ اور اداس

آہ وہ اس کے قہقہے اور میں

چاہتا ہوں گزر سکوں ایک بار  
آرزوؤں کے اس جستانوں سے

ہوں جہاں لاکھ چہے اور میں

ہر نقش میں ہو نغمہ ناہید

خاک پا ہوں مری بہار بدوش

یہ سماں جاوداں رہے اور میں

جانے یونہی رہیں گے اب کب تک

ریگے سائے ، اونگھتی راہیں

چند سہے ہوئے چہے اور میں

حلقہ کے نظم نگاروں میں میراجی کے توسط سے جو داخلیت کا میلان پیدا ہوا وہ بعد کے شعراء میں رہے ہوئے انداز میں راہ پانے لگا، کئی شعرا نے داخلیت کی پوری Dynamics کو اپنی نظموں کے حوالوں سے پیش کرنے کی کوششیں کیں اور کئی عمدہ نظمیں تخلیق کرنے میں کامیاب بھی ہوئے، ان میں عظیم قریشی، اختر نیشا پوری، تابش صدیقی، مجید امجد اور اختر الایمان شامل ہیں۔ مجید امجد اور اختر الایمان نے نظموں کی وساطت سے نہ صرف داخلیت کے نئے آفاق کی وحدتوں کو سمجھنے کی سعی کی بلکہ نظموں کے دائرہ اثر کو کافی وسیع بھی کیا اور کئی ایسی نظمیں تخلیق کیں جو نئی نظم نگاری کے فروغ اور ارتقاء کے اہم نقوش کے روشن نشانات بن گئے۔ حلقہ کے شاعروں نے نظم کے روایتی تصور سے نہ صرف انحراف کیا بلکہ نئی نظم کے خدو خال بھی ان ہی لوگوں نے متعین کئے۔ ان شعراء کی مشترکہ کاوش یہ تھی کہ نئی نظمیں مانوس جلوؤں سے نہ صرف محفوظ رہیں بلکہ اسے حسن و جمال کے نئے آداب سے روشناس کرایا جائے۔ ان لوگوں نے منہ کا مزہ بدلنے کے لئے غزلیں بھی کہیں لیکن اس کی کوئی مستحکم روایت نہیں بن سکی۔ حلقہ کے شعرا کا اختصاص یہ بھی تھا کہ وہ کسی خاص موضوع کی تفصیل سے بیان کرنے کے بجائے کسی ایک پہلو کا انتخاب کرتے اور اس پہلو کے تمام تر زاویے کی تعمیر پر اپنے فنی اشتہاک کا مظاہرہ کرتے۔ ان لوگوں کی ہمیشہ یہ کوشش رہی کہ نظم کی نامیاتی وحدت قائم رہے مجروح نہ ہونے پائے۔ ریاض احمد حلقہ کے ایک فعال رکن تھے اور انہیں تنقید سے گہرا شغف بھی رہا ہے وہ ایک جگہ رقمطراز ہیں کہ

”جدید نظم کا تسلسل تجزیہ پر مشتمل ہوتا ہے۔ آپ ایک کیفیت یا ایک تجربے کا تجزیہ کرتے ہیں اور اس کی مختلف کڑیوں کو ان کے اپنے مخصوص ارتقائی تسلسل کے

حوالے سے نظم میں ایک خاص جگہ پر بٹھاتے ہیں اس لئے جدید نظم میں یہ ممکن نہیں ہوتا کہ آپ اس کے مصرعوں یا بندوں کی ترتیب تو بدل دیں لیکن اس کی معنویت پر اثر انداز نہ ہوں۔ جدید نظم خواہ مختصر ہو یا طویل ایک اکائی کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس کے مقابلے میں پرانی نظم کئی چھوٹی چھوٹی اکائیوں پر مشتمل ہوتی تھی جن میں باہمی ربط ہوتا تھا لیکن یہ ربط ان کے داخلی ارتقاء کا آئینہ دار نہیں ہوتا تھا۔ اس طرح نظم ہو یا غزل ہر شعر بلکہ ہر مصرعہ اپنی جگہ مکمل ہوا کرتا تھا۔“ ۲۰

قدیم ساخت پر ایک اعتراض یہ کیا جاتا تھا کہ اس کی ساخت منطقی ہوتی تھی یعنی پرانے شعراء اپنی نظموں میں موضوعات نظم کرتے وقت استدلالی طریق کار اختیار کرتے تھے جب کہ حلقہ کے شعراء نظموں میں منطقی یا استدلالی طریق اختیار کرنے کی بجائے تاثر کو فروغ دینے اور اس کی وحدت کو شروع سے آخر تک قائم رکھتے ہیں۔ تاثر پر ان کا دھیان اس قدر رہتا ہے کہ اگر نظم کے خارجی یا منطقی استدلال کو صدمہ پہنچ رہا ہے تو پرواہ نہیں کرتے۔ راشد نے اس قسم کے سروکار کو جمالیاتی تجربہ کہا ہے۔

یہ بھی حقیقت ہے کہ حلقہ کی ابتدائی نظموں میں منطقی یا استدلالی طریق کار کے شواہد ملتے ہیں لیکن بعد ازاں ان لوگوں نے اس طرز شاعری سے نہ صرف شعوری انحراف کیا بلکہ حلقہ کے شعراء نے موضوعات میں تغیر و تبدل کو اپنا جزو ایمان بنایا اور اسالیب میں تغیرات کا خیر مقدم بھی کیا۔ حلقہ کے شعراء نے پابندی ڈھانچوں کے بین بین متوازی سطح پر نئی بیٹوں کے تجربے بھی کئے۔ آزاد نظم کی باضابطہ بنیاد حلقہ کے شعراء کے ہاتھوں پڑی۔ ان شعراء نے آزاد نظم کو اپنے عہد کی زمینی اور نفسیاتی صورتحال کا آئینہ دار کہا اور اسے باقاعدہ تقویت ۳۶ء کے آس پاس ملی۔ جب کہ بہت شروع میں اس سلسلہ میں چند ابتدائی کاوشوں کا پتہ چلتا ہے۔ مثلاً اسماعیل میرٹھی کی دو ایک نظمیں لیکن اس طرح کی کوششیں تھوڑا بہت عطا طم پیدا کر سکیں اور بس!

ان تجربوں کے عقب میں کوئی گہرے احساس کا پتہ نہیں چلتا۔ شرر کے اسالیب میں چند انقلابی رویوں کا سراغ ملتا ہے لیکن انہوں نے اس ہیئت کو موضوع کی ضرورت اور اپنے عہد کے جذباتی اور نفسیاتی تقاضوں کا پابند نہیں بنایا۔ اس لئے ان کے یہ تجربے واقع نہیں ٹھہرتے۔ آزاد نظم جیسا کہ ہم سمجھ جانتے ہیں کہ یہ مغرب کی دین ہے۔ اردو میں جس زمانے میں آزاد نظم کو فروغ ہوا



تو یہ خود انگریزی اور فرانسیسی میں پاؤں پاؤں چل رہی تھی۔ مغرب میں اس صنف کو ان ہی حالات کا سامنا کرنا پڑا جس کا تجربہ اردو کے ابتدائی دنوں میں اس ہیئت کو ہوا تھا۔ آزاد نظم کی داغ بیل ڈالنے میں یا پھر اس کی تشکیل کے پیچھے جو نظریہ کار فرما رہا ہے وہ یہ کہ نظم کو عروض کے مصنوعی آہنگ سے نجات دلا کر اس کی بنیاد بول چال کے فطری آہنگ پر رکھی جائے اس لئے آزاد نظم کی ہیئت کو نہ خالص نظم کہہ سکتے ہیں اور نہ ہی نثر۔ اس سلسلہ میں Sir Stanley leather کی رائے بڑی معنی خیز ہے۔ انہوں نے آزاد نظم کو

"A more or less succesful hybrid" کہا ہے۔<sup>۱۲</sup>

در اصل آزاد نظم جہاں خارجی تقاضوں کے تحت وجود میں آئی وہاں اس کے داخلی اسباب بھی اس کی نمود کے اہم جواز ثابت ہوئے۔ آزاد نظم کی ہیئت کے اختیار کرنے میں جہاں شعوری کاوشوں کو دخل ہے وہاں یہ عہد کے ناگزیر مطالبات کی بھی زائیدہ کہی جاسکتی ہے یہ کہنا بھی بیجا نہ ہوگا کہ حقیقی معنوں میں یہ اپنے عہد کی بے چینی اور اضطراب کی بہترین ترجمان ہے۔

کسی بھی ہیئت کو قبول کرنے کے کئی اسباب ہوں گے اور ہوتے بھی ہیں۔ دیکھنا صرف یہ ہے کہ آیا اس ہیئت میں تخلیقی اظہار موثر طریقے سے راہ پاسکے گا کہ نہیں؟ اور آزاد نظم فنی درو بست اور تکنیکی آگاہیوں سے بہرہ مند ہو سکی ہے کہ نہیں؟ ترقی پسندوں کے علاوہ حلقہ کے بیشتر شعراء نے آزاد نظم کو نہ صرف اختیار کیا بلکہ اس ہیئت میں عمدہ نظمیں بھی تخلیق کیں۔ اس ہیئت کے بارے میں یہ بات معروف ہے کہ شاعر آزاد نظم میں حسب روایت طے شدہ اصول کے مطابق مصرعوں کی ترتیب و تہذیب نہیں کرتا جب کہ پابند ہیئت میں ہوتا یہ ہے کہ مصرعوں کے ارکان برابر ہوتے ہیں۔ اردو قافیہ کی پابندیاں بھی لازمی امر ہوتی ہیں۔ نظم معرئی کا معاملہ یہ ہے کہ اس میں مصرعوں کے ارکان برابر تو ہوتے ہیں لیکن قافیہ کی قید قائم نہیں رہتی۔ لیکن آزاد نظم کا معاملہ قدرے مختلف ہے کیونکہ اس کے لئے ضروری نہیں ہوتا کہ مصرعوں کے ارکان کی تعداد معرئی نظموں کی طرح مساوی ہوں کوئی مصرعہ طویل بھی ہو سکتا ہے اور کوئی مختصر بھی۔ کبھی کبھی آزاد نظم میں ایک لفظ بھی مصرعہ ہوتا ہے اور کبھی کوئی مصرعہ اتنا طویل ہوتا ہے کہ سطروں پر پھیل جاتا ہے۔ ابتداء میں اس تجربہ کو یہ نظر استحسان نہیں دیکھا گیا اس کے ساتھ بھی دہی مشکلات پیش آئیں جو نئے راستے میں پیش آتی ہیں۔ اس کی مخالفت کے کئی اسباب تھے۔ اس کی تفصیل میں سر دست مجھے نہیں جانا، صرف اس کی نفسیاتی وجہ کی طرفیں یہاں



کسی حد تک کھولنا چاہوں گا۔ جب بھی کوئی شے چاہے وہ جتنی بھی کارآمد اور مفید ہو۔ جب نئی نئی سامنے آتی ہے تو روایتی ذہن کو اسے قبول کرنے میں تھوڑی بہت دقت تو ضرور پیش آتی ہے۔ دوسری اہم وجہ آزاد نظم کی طر فہایت ہے اسے یاد کرنا مشکل ہے اور ہمارے یہاں روایت یہ رہی ہے کہ نظم شعر کی طرح یاد کی جاسکے اسے حافظہ کا حصہ بنایا جاسکے اور محفلوں میں سنائی بھی جاسکے۔ چند بیدار ذہنوں کو اسے تسلیم کرنے میں تاثر بھی ہوا۔ بعض نے تو اسے ’سہل انگاری‘ سے تعبیر کیا۔ اس طرح کی ایک مثال ’نگار‘ کے مدیر نیاز فتح پوری کی دی جاسکتی ہے۔ آپ بھی دیکھیں کہ موصوف اس سلسلے میں کیا کہتے ہیں:

”کچھ دنوں سے نظم معرئی کے ساتھ آزاد شاعری کا بھی ذکر کیا جاتا ہے اول تو میں نے سمجھا کہ دونوں ایک ہی چیز ہوگی لیکن اب معلوم ہوا کہ آزاد شاعری نظم معرئی کے مقابلے میں اتنی ہی آزاد ہے۔ جتنی ردیف و قافیہ والی شاعری میں نظم معرئی لیکن نظم معرئی میں ردیف و قافیہ نہیں ہوتا۔ لیکن وزن تو ہوتا ہے۔ اس کی کوئی مخصوص بحر ہوتی ہے۔ لیکن آزاد شاعری ردیف و قافیہ کے ساتھ وزن سے بھی بے نیاز ہوتی ہے۔ یعنی ہے تو وہ نثر لیکن اس کے لکھنے والے ہم کو اسے شعر سمجھنے پر اس لئے مجبور کرتے ہیں کہ ان کے مصرعے مسلسل لکھے گئے ہیں بلکہ انہیں توڑ مروڑ کر علیحدہ سطر میں لکھا گیا ہے۔ نظم معرئی کو نظم معنی پر ترجیح دینا یقیناً عجز کی دلیل اور آزاد شاعری تو خیر افسی طفلانہ حرکت ہے جس کا ذکر ہی فضول ہے۔“ ۲۲

پتہ نہیں موصوف اگر آج زندہ ہوتے اور آزاد غزل اور نثری نظموں کے تجربوں سے ان کا سابقہ پڑتا تو خدا معلوم کیا رائے قائم کرتے۔

یہ تو آزاد نظم کی خوش بختی کہے کہ لاکھ مخالفت کے باوجود اس ہیئت کی مشاطگی میں ترقی پسند اور حلقہ کے زیادہ تر شعرا نے اپنی خاص توجہ مبذول کی ہے۔ اس کے خلاف جب آواز اٹھائی جانے لگی تو حسن عسکری سامنے آئے اور نظم آزاد کے منطقی جواز کو معاشرتی اور نفسیاتی سیاق میں کچھ یوں پیش کیا:

”اس دنیا میں جہاں کائنات کے متعلق کوئی ایسا نظریہ موجود نہ ہو جس پر کثرت ایمان لاسکے۔ جہاں زندگی کی اقدار اور ذہنی پس منظر غیر یقینی ہو۔ جہاں افراد کے

درمیان رشتہ ڈھیلا پڑ چکا ہو جہاں لوگ اپنے آپ کو ذہنی کش مکش اور روحانی بحران میں مبتلا پاتے ہوں اور سماجی حد بندیاں اپنی قید میں نہ رکھ سکتی ہوں۔ ایسی شعری ہیئت جس کی ہر لائن کے ارکان پہلے سے مقرر ہوں۔ بلکہ خاتمہ تک ہماری روحانی کیفیت اس کے کرب اور تشنج کے بیان کے لئے اتنا مناسب ذریعہ اظہار نہیں ہوتا جتنا کہ آزاد نظم توازن و تناسب جو آپ آہنگوں میں ڈھونڈتے ہیں۔ دراصل اقدار کے توازن و تناسب سے پیدا ہوتا ہے۔“ ۲۳

اردو میں آزاد نظم کا ایک مخصوص Pattern 'پٹرن' ہے جس کی عروض سے اتنی ہی قرابت ہے جتنی کہ دیگر اسالیب و اظہار کی۔ آزاد نظم اور پرانے اسالیب اظہار میں فرق صرف اتنا ہے کہ روایتی اسالیب میں ابتداء سے آخر تک ایک ہی بحر کی پابندی لازم ہے۔ جب کہ آزاد نظم کا Pattern ایک مخصوص بحر کے گھٹانے بڑھانے سے تشکیل پاتا ہے۔ یہ ارکان یا تو خیالی ارکان رہتے ہیں یا ان کا تعلق سالم بحروں سے ہوتا ہے۔ اول صورت میں یہ لازم آتا ہے کہ یہاں ارکان بجنسہ ایک ہوں۔ ایک مثال راشد کی نظم 'درتپے' کے قریب سے دی جاسکتی ہے اس کی بحر 'رمل مشمن' مخبون محذوف ہے (فاعلاتن، فعلاتن، فعلتن، فعلتن) جس میں فعلاتن کا رکن درمیان میں دوبار آتا ہے جیسے:

جاگ اے صبح شہستان وصال  
مغلی خواب کے اس فرش کر بناک سے جاگ  
لذتِ شب سے تیرا جسم ابھی چور سہی  
آمری جان مرے پاس درتپے کے قریب  
دیکھ کس پیار سے انوارِ بحر چومتے ہیں  
مسجد شہر کے میناروں کو  
جس کی رفعت سے مجھے

اپنی دیرینہ تمناؤں کا خیال آتا ہے

اگر ان مصرعوں کی تقطیع کی جائے تو معلوم ہوگا کہ پہلے ساتویں اور آٹھویں مصرعوں میں بحر رمل مشمن مخبون کا ایک میانی رکن حذف کر دیا گیا ہے۔ جب کہ باقی مصرعہ اصل بحر کے پابند ہیں۔ آزاد نظم سے متعلق فیب الرحمن کی ایک مختصر رائے ہے۔

”اردو میں آزاد نظم عروض سے انحراف نہیں ہے اس کا قانون بنیادی طور پر مستزاد سے اخذ کیا گیا ہے۔ ترمیم صرف اتنی ہے کہ مستزاد کے برخلاف اس کے مصرعوں کی ترتیب میں آزادی سے کام لیا جاسکتا ہے۔“ ۲۴

حلقہ کے شعراء میں میراجی اور راشد نے بنیادی طور پر آزاد نظم کو وسیلہ اظہار بنایا اور اس ہیئت میں کئی عمدہ نظمیں بھی تخلیق کیں۔ اس صنف کو مقبول اناام بنانے میں قیوم نظر، یوسف ظفر، منیب الرحمن، عزیز حامد مدنی، سلام پھلی شہری اور ضیاء جالندھری پیش پیش رہے۔ ان تخلیقی کاروں نے اس ہیئت میں نہ صرف نظمیں کہیں بلکہ اسے تناور درخت بنانے میں مؤثر کردار بھی ادا کئے۔

میراجی حلقہ کے ایک ایسے شاعر ہیں جنہوں نے نہ صرف شعری سطح پر بلکہ نظموں کے تجزیہ کے حوالے سے بھی حلقہ کی غیر معمولی قیادت کی۔ وہ حلقہ کے ایک ایسے رکن ہیں جنہوں نے موضوعات کی سطح پر ہی نہیں بلکہ بہتی تجربوں میں بھی کئی اجتہادات کئے وہ صرف مزاجا جدید نہیں تھے بلکہ اپنے خیالات کی مناسب ادائیگی کے لئے نئے تجربوں کو راہ دی۔ ان تمام تجربوں کے لئے ان کے یہاں کوئی اضطرابی جذبہ کا تو پتہ نہیں چلتا لیکن یہ تجربے باطن کے ہیجان اور کشاکش کے رہین منت ضرور کہے جاسکتے ہیں۔ راشد نے ایک انٹرویو میں جو انہوں نے امریکن یونیورسٹی کے اردو طلباء کو دیا تھا۔ میراجی پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں (ممکن ہے پہلے بھی اس انٹرویو کا ذکر کسی اور تناظر میں کیا جا چکا ہو) بہر کیف آپ راشد کی میراجی کے متعلق ان کی رائے کے پیش نظر اس اعادے یا تکرار کو نظر انداز کر دیں گے۔)

”میری رائے میں میراجی ہمارے زمانے کے سب سے قابل ذکر شاعر ہیں۔

سب سے زیادہ جدت پرست، سب سے زیادہ زرخیز ذہن کے مالک اور سب سے زیادہ بدنام..... میراجی ان شاعروں میں تھے جنہوں نے محض تجربے کی خاطر یا ماضی سے کسی شعوری علیحدگی کے باعث یا محض جدید نظر آنے کے لئے ان عروضی ترکیبوں کو ترک نہیں کیا بلکہ جس کے مواد کا تقاضا تھا کہ وہ کامل طور پر نئے ڈھانچے پر استوار ہو۔“ ۲۵

حلقہ کے قابل ذکر شعراء بشمول میراجی اور راشد پچھلے صفحات میں ان پر اختصار سے گفتگو کی جا چکی ہے لیکن یہاں نظم آزاد کے تجربے کے حوالے سے میراجی کے متعلق چند باتیں کی جانی



چاہئیں۔ قاری سے امید ہے بے لطفی نہیں محسوس کریں گے بلکہ میراجی کی آزاد نظموں کے تجربوں سے تھوڑی بہت آگاہی حاصل کر پائیں گے۔ اس صداقت سے انکار ممکن نہیں کہ ہر جینون فنکار کو متبادل اور مروجہ لسانی ڈھانچوں، پختی بندشوں میں اور اسالیب اظہار میں ایک روک سی بلکہ ایک رکاوٹ سی محسوس ہوتی ہے۔ اس کے لئے وہ نئے تجربوں کی تلاش میں نئے براعظموں اور نئے آذوقہ کی جست میں نکل پڑتے ہیں۔ اس کی تخلیقی فعالیت اور تحرک اسے اظہار کے نئے منازل کی تلاش و جستجو کیلئے ہمیشہ تازہ دم رکھتی ہے۔ میراجی نے بھی اپنے اظہار کے لئے ہیئت کے نئے سانچوں کی یافت میں اپنی تخلیقی کارگزاریوں کو مؤثر حوالہ بنایا۔ بعض لوگ پرانی بات میں تھوڑا بہت تصرف کر کے کام چلانے کے قائل ہوتے ہیں، بعض بالکل نئے تجربوں کو اپنا مسلک اور ایمان سمجھتے ہیں اس سلسلہ میں ڈاکٹر ضیف کیفی کی رائے کی اصابت سے انکار ممکن نہیں ہے انہوں نے بڑی عمدہ بات کہی ہے اور ان تناظرات کی طرف ہماری توجہ مبذول کرانے کی سعی کی ہے کہ کن حالات میں نئے تجربوں کی طرف کوئی فنکار ملتفت ہوتا ہے:

”جہاں تک انفرادیت کا تعلق ہے تو پھر سچا فنکار منفرد ہوتا ہے کوئی بھی فنکار جو فنکار کہلانے کا مستحق ہے۔ بنے بنائے راستوں سے مطمئن نہیں ہوتا اس کی تخلیقی نظرت اسے ایسی نئی راہوں کی تلاش و تعمیر پر مجبور کر دیتی ہے۔ جوان کی پہچان کا ذریعہ بن سکیں لیکن اس کے حصول کے لئے مختلف فنکار مختلف طریقے استعمال کرتے ہیں۔ کوئی اسے جو پہلے سے موجود ہوتا ہے نظر انداز کر دیتا ہے اور اس کی بجائے اپنے لئے ایک بالکل نیا راستہ بنالیتا ہے تو کوئی اس راستے کے متوازی ایک نئی راہ کی تشکیل کرتا ہے کوئی اس راستے میں ایک نئی شاخ نکال لیتا ہے تو کوئی اسی بنے بنائے راستے پر چلتے ہوئے ایسی چیزوں کا اضافہ کر دیتا ہے یا اس میں ایسے نئے انداز پیدا کر دیتا ہے کہ وہ پرانا ہوتے ہوئے بھی نیا معلوم ہونے لگتا ہے۔ روایت سے بغاوت، روایت سے القطار، روایت سے انحراف اور روایت میں جدت..... سب انفرادیت کے مختلف مظاہر ہیں۔“ ۲۶

میراجی نے اپنے تخلیقی رویوں کے اظہار میں دو ٹوک بیان کو اپنایا ہے۔ انہوں نے اپنے شعری رویوں کو Defend کرنے کی کوئی کمزور کوشش نہیں کی بلکہ اس کے اظہار میں دیانت داری کو



راہ دی ہے۔ ان کی آزاد نظموں میں تنوع کے علی الرغم ایک واضح ارتقاء کا بھی احساس ہوتا ہے۔ یہ ارتقاء بہ اعتبار اظہار اور بہ اعتبار ہیئت دونوں سطحوں پر دیکھا جاسکتا ہے۔ مصرعوں کی تکرار کے ماسوا قوافی کے اہتمام پر بھی نظر رہتی ہے۔ ابتدائی چند نظموں میں پابند ہیئت کی تکنیک کا لحاظ ملتا ہے۔ مثال کے طور پر ان کی نظم 'دکھ دل کا وارڈ صرف اٹھان اور مزاج کے اعتبار سے ایک خوشگوار استنساہی جاسکتی ہے، نمونہ اس دور کی ایک نظم 'سرگوشیاں' دیکھیں:

تیرے پیراہن مجھے

یاد آتے ہیں بہت

آسمان بھی صاف ہے

اور ستارے اور چاند

بے خود و سرمست ہیں

تازگی

ہے عیاں

ڈڑے ڈڑے سے زمیں کے، آہ لیکن بے بسی

اور تنہائی مری

آج تو آجا، مری ہر از بن

آ بھی جا،

لے لگھنائیں آ رہی ہیں بے نشان رفتار سے

آمری ننھی پری

آمری من موہنی

آج رات

چاہتا ہوں تو میرے پاس ہوا!

چند مصرعے 'کیف حیات' سے بھی ملاحظہ کریں:

نرم اور نازک، تند اور تیز

یٹھا یٹھا درد مرے دل میں جاگا

میرا ہے، میرا ہے جھولا خوشیوں کا

مست، صنوبر، بیٹھا بیٹھا، درد میرے دل میں جاگا!

جھول رہی ہوں، جھول رہی ہوں، سندر جھولا خوشیوں کا

جیون کی ندی رک رک جائے، جیون کا راگ

صرف مرے احساس کی ناؤ چلتی جائے، نرم اور تیز!

میراجی کی بعد کی نظموں میں یہ تبدیلی واضح طور پر دکھائی دیتی ہے۔ اگر کسی نظم میں پابند نظم کی

تکنیک ہے اور کوئی تعلق خاطر نظر بھی آتا ہے تو اس کے طرز و آہنگ میں ایک خوش گوار تبدیلی ضرور

محسوس ہوتی ہے۔ دھوبی گھاٹ کا ایک بندہ دیکھئے:

کیوں صبح شب عیش کا جھونکا

بن کر

’رخسار کی بے نام اذیت

سہلاتا ہے مجھ کو؟

کیوں خواب فسوں گر کی قبا چاک نہیں ہے؟

کیوں گیسوئے بیجاں رتھیاں

نم ناک نہیں ہے

اشک دل خوں سے؟

کیوں لمس کی حسرت کے جنوں سے

ملتی نہیں مجھ کو

بے قید رہائی

میراجی، ابتدائی نظموں میں روایتی طریق کار سے سر مو اختلاف نہیں کرتے یا ان کے آخری

دہوں کی نظمیں روایت سے نہ صرف انحرافی رویہ کو سامنے لاتی ہیں بلکہ یہ نظمیں مزاج و منہاج کے لحاظ

سے بالکل نئی معلوم ہوتی ہیں۔ انہوں نے ایک تجربہ ایسا بھی کیا ہے جس کی مثال ان کے ہم عصروں

میں تلاش نہیں کی جاسکتی۔ بعض موقعوں پر مصرعوں کی طوالت میں اس قدر اضافہ کر دیتے ہیں کہ نظم

اور نثر کی حدیں معدوم ہوتی دکھائی دیتی ہیں۔ انہیں اس ضمن میں قدرت حاصل ہے۔ میراجی کی

نقلموں کے تجزیے اور احساب کے وقت تفصیل سے ان تجربوں کے متعلق ڈسکورس قائم کیا جائے گا۔ یہاں میں نے ان کے تجربوں کے متعلق اجمالاً ذکر کیا ہے۔ ایک المناک پہلو کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرانا ضروری ہے کہ جو قاری حلقہ کے مختلف مراحل و منازل سے واقف ہونا چاہتے ہیں ان کے لئے ان باتوں کا علم ضروری ہے کہ میراجی کی وفات کے بعد حلقہ میں ایسی کوئی بھاری بھرکم شخصیت نہیں تھی جو میراجی کا ہم پلہ کہلا سکے کیونکہ بیشتر ادیب سب میراجی کے گرد حلقہ بنا کر بیٹھتے اور ان سے ادب کے نئے تجربوں سے روشناس ہوتے۔ ترقی پسند تو پہلے ہی سے استثنائے شکار تھے حلقہ کی کئی شاخیں مختلف شہروں میں ضرور قائم ہو گئیں لیکن ان میں ایک کی جو کھٹکتی تھی وہ ان میں ہم آہنگی کی کمی کا پایا جاتا۔ چنانچہ بعض شاخوں نے مرکز کے الحاق کو زیادہ اہمیت دینا ضروری نہ سمجھا اور نہ ان کی ترجیحات میں یہ بات شامل تھی۔ یوں تو مختلف شاخوں کے کھل جانے سے حلقہ کی کارکردگی کا دائرہ تو بڑھ گیا لیکن حلقہ نے گونا گوں مسائل بھی پیدا کر دیئے۔ اس بات کا ذکر ضروری ہے کہ آزادی کے بعد حلقہ میں نئی نسل کے نمائندوں کا عمل دخل میں اضافہ ہو گیا۔ چنانچہ شیر محمد اختر اور قیوم نظر کی موجودگی میں انتظار حسین کی نئی نسل نے نہ صرف انفرادیت کا علم بلند کر دیا بلکہ ناصر کاظمی کے رخصت ہونے کے بعد انور سجاد بھی میدان عمل میں کود پڑے۔ ان لوگوں کی موجودگی میں سعادت سعید اور پھر شاہد محمد ندیم اور سراج منیر کی آواز بھی حلقہ میں گونجنے لگی۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ جب سب ایک ہی میز کے گرد جمع ہونے لگے تو زاویہ ہائے نظر کے تفاوت نے مجادلہ کی فضا پیدا کر دی اور سینئر شعرا و ادبا نے اعتراض قائم کرنا شروع کیا کہ نئی نسل ان کا احترام نہیں کرتی اگر کسی قسم کی تادیبی کارروائی کی جاتی تو اس شخص کی حلقہ میں دلچسپی کم ہو جاتی یعنی کہ انضباط کی فضا کافی متاثر ہو گئی ہوتی۔ دوسری ایک اہم وجہ کئی تحریروں کی اشاعت ہے کیونکہ اس کی ابتدائی اشاعتوں میں انتظار حسین، ناصر کاظمی، مظفر علی سید وغیرہ موجود نہیں ہوتے اور آخری اشاعتوں میں قیوم نظر بھی معنی خیز طریقے سے غائب نظر آنے لگے ان باتوں کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ حلقہ بھی اندر سے کمزور ہونے لگی۔

دوسرا المیہ یہ ہوا کہ ترقی پسند مصنفین کی سیاسی پابندی نے بھی حلقہ کو براہ راست متاثر کرنا شروع کر دیا، چنانچہ اس طرح کے حالات سے نہ صرف ترقی پسندی کا شیرازہ بکھرنے لگا بلکہ حلقہ کا ایک مضبوط حریف بھی منظر نامہ سے غائب ہونے لگا۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ بیشتر وہ مباحث جنہیں احتشام حسین، مجنوں گورکھپوری اور ممتاز حسین ترقی پسند نقطہ نظر سے اور مولانا صلاح الدین احمد،

ریاض احمد اور مظفر علی سید کے نقطہ نظر سے جو روشنی پھوٹی تھی ان کی طرف نگاہ التفات کم ہوتی چلی گئی اور نظریاتی تنقید کی جگہ عملی تنقید کا دور شروع ہو گیا۔ ترقی پسند تحریک پر پابندی سے بہت سے ادیب حلقہ کے گرد بیٹھے گئے۔ ترقی پسند ادیبوں کی حلقہ کی طرف توجہ کی وجہ یہ تھی کہ حلقہ ایک غیر جانبدار ادارہ تھا یا سمجھا جاتا تھا۔ وہاں صرف ادب اور مختلف موضوعات پر گفتگو ہوتی تھی۔ حلقہ کے پلیٹ فارم کو بڑی عمدگی سے استعمال میں لایا جانے لگا۔ ظہیر کاشمیری حلقہ کی وسیع الشربہ اور وسعت قلبی کے حوالے سے رقمطراز ہیں:

”ترقی پسند مصنفین بڑے طنطنے اور غلغلے سے اٹھے اور آگے بڑھے۔ حلقہ اپنی روایت کے مطابق اپنی کارکردگی پر قائم رہا اور باقاعدگی سے ہفتہ وار اجلاس کرنا رہا۔ انجمن ترقی پسند مصنفین کے ٹوٹ جانے کے بعد حلقہ پھر ایک بار ہم خیال ادیبوں اور شاعروں کی آماجگاہ بن گیا اور اس کا دامن پہلے کی طرح وسیع ہو گیا۔“ ۲۷

حلقہ کے اراکین نے ترقی پسند ادیبوں کے نقاط نظر سے اختلاف کے باوجود وسیع انٹھری کا مظاہرہ کیا، کسی پر حلقہ میں شرکت پر کوئی پابندی عائد نہیں کی گئی لیکن ترقی پسند ادیبوں کی شرکت سے ایک بات تو واضح ہوتی چلی گئی کہ حلقہ کے مزاج میں نمایاں فرق محسوس کیا جانے لگا۔ ترقی پسند ادیبوں کی شرکت سے حلقہ کے ادیبوں کے مزاج یا ان کی زندگی اور سماج کے تئیں رویوں میں فرق پیدا ہونا شروع ہو گیا تھا۔ مندرجہ ذیل اقتباس اس کی توثیق کرتا دکھائی دیتا ہے:

”اس کے بعد جب آمرانہ دور کا کچا تانا بانا ٹوٹنے لگا تو حلقہ نے ملکی حالات کے پیش نظر اپنا چولا بالکل بدل لیا اور وہ کھل کر عوام کی حمایت پر کمر بستہ ہو گئے جس وقت لاہور کے بازار اور گلیاں طالب علموں کے خون سے سرخ ہو رہی تھی۔ حلقہ کے دانشور اس وقت نظام ظلمت کے خلاف سراسر احتجاج بنے ہوئے تھے۔“ ۲۸

حلقہ ارباب ذوق ان صورتحال میں معنوی طور پر ان دانشوروں کی یلغار کو برداشت نہ کر سکی جو رائج سسٹم سے انحراف اور انقلاب کی بات کر رہے تھے۔ اس کے نتیجہ میں سقوطِ ڈھاکہ کے فوراً بعد مارچ ۱۹۷۳ء میں حلقہ ارباب ذوق دو حصوں میں منقسم ہو گیا۔ حلقہ کی تقسیم صرف ادارے کی تقسیم نہیں تھی، بلکہ دو نقاط نظر کی تقسیم تھی۔ ان دونوں منقسم اداروں کا زاویہ ہائے نظر کے قیام عمل میں آنے کی صورتحال پیدا ہو گئی تھی اور اس کے استحکام کے لئے کوشش تیز کر دی گئیں۔ لہذا وہ لوگ جو سیاسی عقائد



کے علمبردار تھے انہیں انقلابی گروپ سے عبارت سمجھا جانے لگا۔ ادبی حلقہ کا موقف یہ تھا کہ ادب زندگی سے مربوط وابستگی کے باوجود ادب ادب ہی رہتا ہے۔ اس پر اور کوئی لیبل چسپاں کرنا مناسب نہیں۔ ادبی حلقہ کا موقف پوری طرح واضح تھا کہ ادب کو کسی معاشرتی اور نظریاتی عینک سے دیکھنے کے بجائے ادب کے نقطہ نظر سے ہی دیکھنے کی ضرورت ہے اور پرکھنے کی بھی۔ اس کے برعکس سیاسی حلقہ کا خیال تھا کہ دنیا میں کوئی بھی موضوع شجر ممنوعہ نہیں ہے۔

میراجی نے بھی صنعتی دور کے اقدار کو رد و اج دینے کی کوشش کی تھی۔ ان باتوں سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ سیاسی حلقہ میں بھی ایک نوع کی ادبی قرابت میراجی کے ساتھ قائم کرنے کی کوشش کی اور حلقہ کی پرانی روایت پر ایک نئی تعبیر کا غلاف اڑھا دیا گیا چنانچہ سیاسی حلقہ نے یہ موقف اختیار کیا۔

”میراجی کلاسیکی ادب کی جاگیر داری کے اقدار کے خلاف علم بغاوت لے کر

اٹھے..... اور حلقہ ارباب ذوق کی عظیم روایت یہ ہے کہ وہ اپنے آپ کو

معاشرے کے ارتقاء اور انقلابی عوام کے لئے ہمیشہ تیار رکھتا ہے۔“ ۲۹

اس طرح کی تاویلات اور تعبیرات چونکہ میراجی کے بنیادی نظریات اور حلقہ کے اساسی روایت کے مضمرات سے ہم آہنگ نہیں تھے اس لئے دونوں حلقوں میں ایک نوع کی مبارزت ظلی کی صورت پیدا ہو گئی۔

اب حلقہ کی انتقادی کارگزاریوں سے متعلق تھوڑی بہت گفتگو کر لی جائے کیونکہ میراجی ایک اچھے نظم نگار کے علی الرغم ایک معتبر نقاد بھی تھے، لیکن مجھے یہ کہنے میں کوئی باک نہیں کہ نظم کے تجزیہ کی بنیاد میراجی نے ڈالی۔ ورنہ میراجی سے پہلے پوری اردو شاعری کے تجزیہ و احساب کا تفاعل غزل کے بنے بنائے سانچوں ہی میں کی جاتی تھی اور نظم جو ایک علاحدہ صنف تھی اس کے تجزیہ کے لئے جس طرح کے Parameters پر میٹرز کی ضرورت تھی۔ میراجی سے پہلے ناپید تھی (اگر تھی بھی تو بہت واضح نہیں تھی) اس سلسلے میں تفصیلی گفتگو میراجی کے انتقادی بصیرت کے عنوان سے جو باب ہے اس میں کی جا چکی ہے، لہذا یہاں صرف میراجی کی شمولیت سے حلقہ میں جو انتقادی شعور پروست کر گیا تھا۔ اس کے سلسلہ میں مکالمہ قائم کرنا ہے اور جس جمالیاتی زاویہ کو ترقی پسندوں نے زیادہ تر نظر انداز کر دیا تھا اس کی یافت پر حلقہ کے ناقدان ادب نے اپنا زور صرف کیا۔ اس کی تھوڑی بہت تفصیل یہاں بیان کی جا رہی ہے تاکہ حلقہ کی تنقیدی کارگزاری کے مختلف جہات اور ابعاد کی آئینہ

داری ہو سکے۔ حلقہ کی دوسری خصوصیت جو اس وقت معروف تھی کہ ان لوگوں نے فن پارے کے تجزیہ کے لئے یا اس کی تعین قدر کے لئے صرف ذاتی فیصلے پر انحصار نہیں کیا بلکہ تعین قدر کے لئے جواز بھی مہیا کرنا گزیر قرار دیا۔ ترقی پسندوں نے مقصدیت اور افادیت کی لئے اتنی تیز کر دی تھی کہ ادب کے حوالہ سے باتیں پس پشت جا پڑی تھیں۔ حلقہ والوں کی اجتماعی کاوش یہ تھی کہ فن پارے میں حسن کے دائمی قدروں کے اجالے کی سعی کی جائے لہذا فن تنقید میں حلقہ والوں کا یہ زاویہ نشان امتیاز بن گیا۔

حلقہ سے بالواسطہ یا بلا واسطہ جو لوگ جڑے تھے ان میں ایک اہم نام حسن عسکری کا بھی ہے۔ عسکری کی تنقید کی دنیا وسعت مطالعہ، مفکرانہ سنجیدگی، وقت نظر اور ژرف نگاہی سے عبارت ہے۔ عسکری نے اپنے ادبی سفر میں کہیں بھی اور کبھی بھی خود کو غیر جانبدار ہونے کا اعلان نہیں کیا۔ اس لئے انہوں نے 'فن برائے فن' کی حمایت کے ساتھ ترقی پسند تنقید کی کھلی مخالفت کی۔ عسکری نے نہ صرف ادب میں حقیقت کی تلاش کو اپنا زاویہ نگاہ بنایا بلکہ فن کار کو پوری انسانیت کا نمائندہ قرار دینے پر مصر نظر آئے۔ ادیب کی انفرادیت کے سلسلہ میں جو بھی باتیں کی گئیں وہ حلقہ کے اساسی نظریات کی ایک نوع کی تصدیق اور توثیق تھی۔ عسکری نے انفرادیت کی استقامت اور اس کے استحکام کے لئے مثالیں آسکر والڈ اور بودلیئر جیسی شخصیتوں سے فراہم کیں تو صاف معلوم ہونے لگا کہ میراجی اور عسکری کے نظریات تنقید اور ادب دراصل ایک ہی سرچشمے سے پھوٹے ہیں۔

حسن عسکری اردو تنقید کی نہ صرف فعال اور مؤثر آواز تھی بلکہ انہوں نے نظریاتی مباحث کو ایک نیا رخ بھی فراہم کیا اور تنقید کے منظر نامہ پر کئی مباحث بھی قائم کئے۔ ان مباحث نے حلقہ کی خود اعتمادی میں نہ صرف اضافہ کئے بلکہ دیگر اراکین کو ان مباحث سے ترغیب اور تحریک بھی ملی۔ اس تحریک کو آگے بڑھانے والوں میں جمیل جالبی، سلیم احمد، ممتاز شیریں، انتظار حسین اور سجاد باقر رضوی کی صورت میں تنقید کا ایک دبستان وجود میں آ گیا۔ چنانچہ یہ کہنا درست ہوگا کہ حلقہ میں میراجی کے بعد فکر کی نئی روداغل ہوئی اور حلقہ کے لئے تنقید کا ایک نصاب مقرر کیا۔ مذکورہ سطروں میں جن ناقدوں کی طرف اشارہ کیا گیا ان لوگوں نے ادب کو درود بنی کی طرف مائل کیا۔ اسی زمانے میں مختار صدیقی بھی اپنے تنقیدی خیالات کے ساتھ سامنے آئے۔ انہوں نے ادبی اداروں مثلاً مشاعرے کے حوالے سے جو تجزیہ کئے وہ بڑے عالمانہ قسم کی چیزیں ثابت ہوئیں۔ سید عابد علی عابد نے ادبی کارگزاریوں کو ضابطے کی آنکھ سے دیکھا اور فن اسلوب اور ہیئت جیسے موضوعات سے عمدہ مباحث قائم کئے۔

آفتاب احمد خان اور ڈاکٹر داؤد رہبر شاعری اور تنقید کے مخصوص رویوں کی نشاندہی کو اپنا شیوہ خاص بنایا۔ قیوم نظر کے ڈرامہ پر بھرپور نظر ڈالی لیکن بھول انور سدید:

”یہ ناقدین اردو تنقید کے افق پر شہاب ثاقب کی طرح نمودار ہوئے اور بہت جلد مصروفیتوں کے ہنگام میں گم ہو گئے۔ تاہم حلقہ نے چند ایسے ناقدین کو بھی روشناس کرایا جنہوں نے مستقبل کی تنقید پر دائمی اثرات مرتب کئے۔ ان میں ڈاکٹر وزیر آغا کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ آگے فرماتے ہیں کہ ”ڈاکٹر وزیر آغا نے ادبی موضوعات پر جزوی نظر ڈالی اور انہیں ایک وسیع تناظر میں رکھ کر ایک بڑے ’کل‘ کے ساتھ وابستہ بھی کیا ہے۔ موخر الذکر رجحان کے تحت ان کی کتاب ’اردو شاعری کا مزاج‘ لکھی گئی اور اس میں اردو شاعری کے تین اصناف نظم، غزل اور گیت کے مزاج کو دریافت کیا گیا اور اول الذکر کے تحت بیسوں مضامین لکھے گئے۔ جو تنقید اور احساب، نئے مقالات، نظم جدید کی کر وٹیں، تنقید اور مجلسی تنقید اور نئے تناظر وغیرہ کتابوں میں شامل ہیں۔“ ۳۰

وزیر آغا کے تنقید کی اساسی جہت دراصل انسانی تہذیب و ثقافت کا اظہار ہے۔ دوسری خوبی ان کے تنقیدی زاویہ نگاہ کی یہ ہے کہ وہ ارضی اور روحانی زندگی میں حد فاصل قائم کئے بغیر ان دونوں کے فنی انضمام کو زندگی و ادب کا وسیلہ قرار دیتے ہیں۔ یوں تو ان کی تنقید کا موقف آرکیٹائپل ہے۔ انہوں نے اپنی تنقید کے آفاق کو وسیع کرنے میں نئے نظریات سے صرف خوشہ چینی نہیں کی بلکہ جدید علوم سے کما حقہ واقفیت بھی حاصل کی۔ وزیر آغا نے یوں تو میراجی پہ کئی مضامین قلمبند کئے ہیں اور بعد کے لکھنے والوں نے ان کے مضامین سے اکتساب نور بھی کیا ہے۔ طارق حبیب وزیر آغا کے تنقیدی موقف کے بارے میں کچھ یوں رقمطراز ہیں:

”زمین اور دھرتی کے اپنے بھید اور اسرار ہوا کرتے ہیں اور زمین کے اثرات کا مطالعہ جہاں دلچسپی کا باعث ہے وہاں کچھ مشکلات کا داعی بھی ہے۔ تاہم زبان و ادب کو تہذیبی زاویہ سے دیکھنے اور پرکھنے کا انداز ڈاکٹر وزیر آغا کا پسندیدہ موضوع ہے اور وہ اس پر گہری نظر بھی رکھتے ہیں، یہی وجہ ہے کہ انہوں نے میراجی کو سب سے پہلے تہذیبی پس منظر میں سمجھنے اور سمجھانے کی سعی کی ہے۔ دھرتی پوجا کی ایک



مثال صرف میراجی کی فکر کے سمجھنے کے حوالے سے اہم نہیں بلکہ قدیم ہندوستان کی  
طرز معاشرت، ثقافت، اسلوب حیات اور علامات کے بنیادی تصور کو سمجھنے میں بھی  
معاونہ ہے۔“ ۱۱

دوسرا اہم نام جیلانی کا مران ہے انہوں نے مسلمانوں کی تہذیب کو تنقید کے لئے نئے  
پس منظر یا نئے تناظر کے طور پر بڑی خوبی سے استعمال کیا اور معنی کی تلاش دیافت میں علامتی تناظر اور  
روحانی اقدار کو ترجیح دی۔ بعد میں سجاد باقر رضوی، فتح محمد ملک اور منیر احمد شیخ تنقید کے منظر نامہ پر  
نمودار ہوئے۔ اردو تنقید میں تہذیبی رویہ کی ایک روشن مثال انتظار حسین کی ہے ان کے ہاں نظریہ  
کی شدت اور لہجے کی کاٹ دونوں موجود ہیں۔ میرے خیال میں وہ جتنے بڑے افسانہ نگار ہیں اس  
سے کم ناقد نہیں ہیں۔ ان کی تنقید میں اکثر بصیرت افروز باتیں ملتی ہیں، ان کی تنقیدی آرا کو میں ہمیشہ  
'Thought Provoking' پاتا ہوں۔ منیر احمد شیخ اور فتح محمد ملک کے یہاں 'ہند اسلامی تہذیب'  
کی برتری کا زاویہ کچھ زیادہ ہی نمایاں ہے۔ حلقہ ارباب ذوق کے تنقید نگاروں میں مظفر علی سید  
شدید رد عمل کی ایک عمدہ مثال ہیں۔ ان کی تنقید اکثر انتہاؤں پر سفر کرتی ہے۔ ان کا مطالعہ، مشاہدہ،  
حافظہ اور ان سب پر مبنی ان کا جرأت مندانہ تجزیہ ادب کی اس اخلاقیات کے تابع رہی جس کی اولین  
ترویج ڈاکٹر وحید قریشی نے کی۔

میراجی کا دراصل اساسی نظریہ یہ رہا ہے کہ شعر و ادب نہ صرف زندگی کی ترجمانی ہے بلکہ  
زندگی کا تہذیبی تزکیہ بھی ہے اور تنقید میں میراجی کی انفرادیت اس نکتہ پر قائم ہے کہ انہوں نے نہ  
صرف نظریہ سازی کی بلکہ عملی اطلاق سے شعراء کی تخلیقات کے جانچنے کا شعور بھی پیدا کیا۔ میراجی کی  
کتاب اس نظم میں جدید شاعری کی تفہیم اور اس کے حوالہ سے بنیادی وظیفہ کی حیثیت رکھتی ہے۔  
مختصر یہ کہ حلقہ ارباب ذوق کی تحریک مجموعی طور پر ایک فعال اور متحرک تحریک کہی جاسکتی  
ہے۔ اس تحریک کی اساسی خوبی اس کی کسی جامد نظریہ سے دوری اور مفارقت ہے۔ اور فکری رویوں  
اور ادبی موقف کی تشریح اور اس کی اشاعت میں بڑھ چڑھ کر حصہ لینا ہے ان لوگوں نے اپنے  
نظریات کے فروغ کے لئے نئے آسمان اور نئی زمین تیار کی۔ انفرادیت اور انفرادی آزادی کو اپنا  
وظیفہ فکر و شعور بنایا۔ میراجی اور ان کے رفقاء نے آزادانہ ماحول میں ادب اور نظریہ کے مختلف  
زاویوں اور پہلوؤں کو آزادانہ سطح پر بحث و مباحثے کا حصہ بنایا اور کھل کر ان پر مباحث قائم کرنے کے



لئے نہ صرف راہیں ہموار کیں بلکہ ایسا ماحول بھی خلق کیا جس میں ہر شاعر اور ادیب خود کو آزاد اور خود مختار سمجھے۔ حلقہ کے لکھنے والے ماضی کی روایتوں سے ایک نوع کی روحانی لگاؤٹ اور اس عظیم وراثت سے رشتہ استوار کئے جو آنے والی نسلوں میں منتقل ہوتی جا رہی ہے۔ حلقہ کا موقف مستقبل کی آبیاری رہا ہے۔ لہذا انہوں نے روایت کو ایک بھاری پتھر سمجھ کر چومنے پر ہی اکتفا نہیں کیا بلکہ نئے تجربات کا کھلا خیر مقدم بھی کیا۔ مذکورہ باتوں کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ ترقی پسند تحریک کے ساتھ ساتھ حلقہ ارباب ذوق کا بھی ادب کی مجموعی خدمت میں غیر معمولی رول رہا ہے۔

### حواشی :

- ۱۔ انور سدید۔ اردو ادب کی تحریکیں، ص: ۴۹۸
- ۲۔ ن۔ م۔ راشد، شخصیت اور فن، ص: ۲۱۹
- ۳۔ میراجی۔ اس نظم میں۔ ص: ۶۳
- ۴۔ ن۔ م۔ راشد، دیباچہ، ماورا
- ۵۔ انور سدید اردو ادب کی تحریکیں، ص: ۵۰۳
- ۶۔ ایضاً ایضاً، ص: ۵۹۱
- ۷۔ ن۔ م۔ راشد، ایک خط سلیم الرحمن کے نام، مشمولہ راشد نمبر، شعر و حکمت، ص: ۳۲۷
- ۸۔ شمیم خٹکی، نئی شعری روایت، راشد۔ لا انسان، ایک مصلحہ، ص: ۱۹۶۹، ۲۷
- ۹۔ سجاد ظہیر، روشنائی، ص: ۳۵۶
- ۱۰۔ شمیم خٹکی۔ نئی شعری روایت
- ۱۱۔ 'مشرق و مغرب کے نغمے'، ص: ۹۳-۱۹۲
- ۱۲۔ ایضاً، ص: ۳۷۳
- ۱۳۔ ناصر کاظمی۔ شخص اور عکس، ادب لطیف، لاہور، اپریل، فروری۔ ۶۳
- ۱۴۔ میراجی کی نظمیں، ص: ۹
- ۱۵۔ ایضاً ایضاً، ص: ۱۳

- ۱۶۔ راشد لا، ایک مصاحبہ، لاہور جنوری، ص: ۲۷، ۱۹۶۹ء
- ۱۷۔ راشد ایک خط سلیم احمد کے نام، راشد نمبر، شعر و حکمت، ص: ۲۸/۳۲
- ۱۸۔ شمیم حنفی، نئی شعری روایت، ص: ۷۵
- ۱۹۔ ایران میں انجمنی: دیباچہ، ص: ۱۴۳، ۱۹۶۹ء
- ۲۰۔ ریاض احمد، روایت اور جدیدیت، تنقیدی مسائل، ص: ۱۴۳
- ۲۱۔ Rhyme in English, Poetry. P.2
- ۲۲۔ نیاز فتح پوری، نظم معرئی اور آزاد شاعری، مداد، ص: ۷۱-۷۷
- ۲۳۔ حسن عسکری، جھلکیاں، ساقی، اپریل ۱۹۴۳ء
- ۲۴۔ فیب الرحمن، علی گڑھ میگزین، شمارہ اول، ص: ۱۹۶، ۱۹۵۷ء
- ۲۵۔ راشد، ایک مصاحبہ، لا انسان، ص: ۲۶۔ ماخوذ از 'نیا دور کراچی' شمارہ: ۳۹-۵۰
- ۲۶۔ ڈاکٹر حنیف کیفی، اردو میں نظم معرئی اور آزاد نظم، ص: ۳۷۲
- ۲۷۔ ظہیر کاشمیری، باعث تحریر۔ اپریل ۱۹۷۲ء
- ۲۸۔ علی سردار جعفری، ترقی پسند ادب، ص: ۱۶۷
- ۲۹۔ نوائے وقت، ۶ مارچ ۱۹۱۲ء، ص: ۲۹
- ۳۰۔ ڈاکٹر انور سدید، اردو ادب کی تحریکیں، ص: ۵۴۰
- ۳۱۔ طارق حبیب، میراجی شناسی میں ڈاکٹر وزیر آغا کا حصہ، ص: ۲۵
- مرتب: حیدر قریشی 'میراجی جدید ادب نمبر' ۲۰۱۲ء



## میراجی کی نظمیں اور مختلف تجربوں کا منظر نامہ

### میراجی کی نظمیں

میراجی کی نظموں کے افہام و تفہیم سے پہلے بیسویں صدی کے منظر نامہ پر جو فکری تحریکیں اپنے بال و پر پھیلا رہی تھیں اور ان کے اثرات شعوری اور لاشعوری طور پر اس عہد کے شاعر و ادیب کی ذہنی و فکری شخصیت کی تعمیر و تشکیل میں جو موثر کردار ادا کر رہے تھے، اس کا ادراک اور اس سے آگاہی از بس ضروری ہے کیونکہ ان فکری تحریکوں نے میراجی کے ذہنی اور نفسی شخصیت کو ہر دو سطحوں پر نہ صرف متاثر کیا بلکہ ان کے گہرے اور دبیز اثرات کے شواہد ان کی نظموں میں دیکھے جاسکتے ہیں۔ بیسویں صدی کو بیک وقت کئی مکاتب فکر یا نظریوں کی صدی کہنا غلط نہ ہوگا مارٹن و ہاٹ نے اسے 'تجربہ کا عہد' قرار دیا ہے۔ کارل مینہم اسے 'تعمیر نو کا عہد' سے منسوب کیا ہے۔ انتشار اور پریشان خیالی اس عہد کے فکری اضطراب اور فکری عدم تعین ہی کا ایک منظر ہے۔ یہ بات بھی پائے ثبوت کو پہنچ چکی ہے کہ ہم قطعیت کے ساتھ کسی بھی اصطلاح کا اطلاق اس عہد پر نہیں کر سکتے کیونکہ اس عہد میں ہر آن تغیر سے زندگی دو چار ہے بلکہ یہ عہد ہر آن بھید بھرے معاملات کی آماجگاہ بھی نظر آتا ہے۔ اس عہد میں مارکس کا غیر معمولی نظریہ بھی سامنے آیا۔ ٹاں پال سارتر کے فلسفہ وجودیت کا بھی قیام عمل میں آیا۔ فرائڈ، ینگ اور ایڈلر نے اپنے نظریات سے نہ صرف فکری انقلاب پیدا کر دیا بلکہ ادیبوں اور شاعروں کی سوچ کی نہج ہی بدل ڈالی۔ یوں تو افکار و عقائد کا تنوع اور یوٹلمونی تہذیب و تاریخ کے ہر دور میں نظر آتی ہے۔ لہذا بیسویں صدی میں بھی ان افکار و عقائد کے مظاہر آپ کو دیکھنے کو ملیں گے

ہاں اتنا ضرور ہوا ہے کہ اس صدی میں رد و قبول اور چھان پچھان کا عمل تیز تر ہوا ہے۔ اس صدی کے انسان کی تیز رفتاری کے باعث ایک طویل سفر جو دوسری صدیوں میں کافی عرصہ میں طے کیا گیا تھا وہ آسانی سے کم وقتوں میں طے کر لیا گیا ہے۔ انیسویں صدی تک جدید افکار و اقدار کی دنیا چند ترقی یافتہ ملکوں کے زیر نگین تھی۔ ان پر چند ملکوں کی اجارہ داری تھی لیکن بیسویں صدی نے ہر فکر کو ایک عالمگیر حیثیت عطا کر دی ہے۔ مادی خوش حالی کی تمنا اور سائنس کی آفاقی حیثیت کا رعب انیسویں صدی کے خمیر میں رچ بس گیا تھا اور یہ ترقی یافتہ ذہن نہ صرف مادی حقیقتوں پر ایمان لاتا تھا بلکہ اپنے ذہنی اور فکری سفر کے نشان منزل انہیں حقائق میں تلاش کرتا تھا۔ ان ہی حقیقتوں سے وابستگی کو انیسویں صدی کا غالب رجحان تسلیم کیا گیا اور انہیں باتوں پر قدیم کو جدید سے ممتاز کرنے کے لئے معیارات قائم کئے گئے تھے لیکن بیسویں صدی کا مزاج بالکل مختلف اور جداگانہ رہا ہے۔ بیسویں صدی کی فکری بساط پر کوئی میلان یا رجحان غالب رجحان نہیں سمجھا گیا کیونکہ اس صدی میں کسی ایک سمت کا تعین نہیں کیا گیا بلکہ ایک ساتھ مختلف سمتوں کی طرف گامزن لوگ دکھائی دینے لگے۔ کیونکہ بیسویں صدی کے انسان نے آگے کی طرف بڑھنے کو ترجیح تو دی لیکن پیچھے مڑ کر دیکھنا بھی اپنے مسلک کا ناگزیر حصہ بنایا۔ اس طرح ایک نئے مستقبل کی آرزو مندی کے علی الرغم ماضی کی از سر نو بازیافت کی سعی بھی کی گئی۔ پرانی صداقتوں میں نئی معنویت کی تلاش بھی کی گئی اور فکری سطح پر ماضی، حال اور مستقبل کو ایک ابدی حال کے نقطے پر مجتمع بھی کیا گیا۔

بیسویں صدی کے منظر نامہ پر فلسفیانہ تصور کی حیثیت سے مارکسزم کی نمود ہوئی اس صداقت سے انکار ممکن نہیں کہ یہ فکر یا نظریہ ایک مخصوص صورتحال سے غذا پاتی رہی ہے لیکن اس صورتحال کے زمان و مکاں، انسلالات سے آگے بڑھ کر اس کے اصل جوہر کی احاطہ بندی اس فکر کو بھی وسیع معنویت سے روشناس کراتی ہے اور عارضی صداقتوں میں آفاقی صداقتوں کا سراغ لگاتی ہے۔ مارکسزم کی ایک اساسی کمزوری یہ ہے کہ معینہ مفادات کے اثبات سے آگے ہماری رہبری نہیں کر سکتی۔ طبقاتی جدوجہد کو ذرائع پیداوار کی ترقی کے عبوری دور کے لئے ہی ناگزیر کہا جاسکتا ہے۔ اس دور سے گزرنے کے بعد جدوجہد کی کامیابی کی صورت میں ایک غیر طبقاتی معاشرہ وجود میں آجائے گا۔ جہاں نظریاتی جنگ ہوگی نہ استحصال کا ہنگامہ اس مقام تک پہنچنے کا مطالبہ یہ ہوگا کہ انسان بالآخر ایک ایسے معاشرے کا خواب پورا کر چکا ہوگا جہاں اس کی اپنی ذات معاشرے میں گم ہو چکی ہے۔ اب وہ ایک سماجی اور



اقتصادی وجود کی علامت ہوگا۔ یعنی مارکسزم ایسے مفید سماجی مقاصد کے باعث اپنے دائرہ فکر و عمل کو بہر حال محدود کر دیتی ہے۔ مارکسزم ایک تصور حیات ہی نہیں ایک نظام حیات بھی ہے جس نے زندگی کے کم و بیش ہر شعبہ پر اپنا اثر ڈالنے میں کامیاب ہوئی۔ دولت کی منصفانہ تقسیم اور زندگی کے بعض بنیادی مسئلوں کی اہمیت کا شعور عام کیا، لیکن مارکسزم اپنی ہمہ گیری کے دعوؤں کے باوجود انسانی مزاج کے کثیر العباد مطالبات کے ساتھ یکساں طور پر انصاف نہیں کر سکی۔

انسان کے معاشی مسائل کو اس نظریہ نے اتنی اہمیت تفویض کی کہ دوسرے انسانی مسائل نگاہ التفات میں بار پانے سے رہ گئے۔ اس صورتحال کے پیش نظر ایک باقاعدہ نظام فکر کی حیثیت سے وجودیت کے مرتبہ کا جو بھی تعین کیا جائے یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ بیسویں صدی کا سب سے زیادہ کارآمد اور معنی خیز فلسفہ وجودیت ہے۔ اس عہد کے انسان کے وجود کی حقیقت نیز اس کے تخلیقی اظہار کی فکری جہت کی تفہیم کے وسائل بھی وجودی مفکروں اور ادیبوں نے ہی فراہم کئے ہیں اور ان پر گہرا اثر بھی ڈالا ہے۔ یہ بات بھی درست ہے کہ وجودی مفکروں نے اس بات کا کبھی دعویٰ نہیں کیا کہ انہوں نے باضابطہ کوئی نظام فکر کی نیوڈالی ہے۔ ان کی تمام تر ذہنی سرگرمیوں کا مرکزی حوالہ وجود کے معنی کی تلاش ہے۔ وجودیت اور سارتر کو ایک دوسرے کا مترادف قرار دے دیا گیا۔ اس کی بنیادی وجہ وجودیت کے سلسلہ میں پورے طور پر علم نہ ہونے کے نتیجے میں اس طرح کی کم فہمی راہ پا گئی ہے۔ سارتر نے وابستگی کے لئے جب Engaged literature کی وکالت کی تو جدیدیت کے جو مخالفین تھے یہ آوازیں اٹھانے لگے کہ جدیدیت کے جو مفسرین ہیں وہ وجودیت کی اصل حقیقت کو توڑ مروڑ کر پیش کر رہے ہیں اور اسے ایک موضوعی فلسفہ بنانے پر مصر ہیں۔ دراصل اس طرح کی غلط فہمی کا سبب سارتر کی شہرت کا جبر ہے جو عام حلقوں میں وجودیت کو سارتر تک محدود کر دینے سے ہے۔ اس میں دو رائے نہیں کہ وجودیت کے فکری میلانات کو بیسویں صدی میں مقبولیت زیادہ ملی، لیکن حقیقت میں اس کی جڑیں مذہبی اور غیر مذہبی، سیاسی اور غیر سیاسی بھی ہیں اور اس کی جڑیں ہماری فلسفیانہ روایت میں بھی بہت دور تک پھیلی ہوئی ہیں۔ وجودی مفکروں میں مختلف نکات پر اختلاف کے باوجود اس مرکزی نقطہ پر سمجھوں کا اتفاق ہے کہ وجود جو ہر پر مقدم ہے اور انسان کو تجرید کی صورت میں قبول کرنے کو تیار نہیں ہیں۔

"A hundred year of Philosophy"

میں فلسفیانہ مفکر کے حوالہ سے بڑی عمدہ بات کہی گئی ہے اس اقتباس سے روشناس ہوتے چلیں:

”فلسفیانہ تفکر جسے عقلیت کے تابع ہونے کے سبب سماجی حقیقت کا درجہ دے دیا جاتا ہے۔ ذات کی شمولیت یا اس کے جبر سے محفوظ نہیں رہ سکتا۔ فلسفہ جستجو کا نام ہے لیکن جب بھی ہماری فلسفیانہ فکر جستجو شروع کرتی ہے تو جستجو فکر اور ہماری ذات کی معنویت میں منقسم ہو جاتی ہے۔ اس لئے فلسفی صرف اس حقیقت کا اظہار کرنے کا داعی کیوں کر ہو سکتا ہے جو خالصتاً تفکر کا نتیجہ ہو۔ وہ جو کچھ بھی بتائے گا اس میں مظاہر کی طرف اس کے ذاتی رویہ کی گونج شامل ہوگی اور اس کے الفاظ سے حقیقت کی جو بھی تصویر ابھرے گی وہ لازمی طور پر اس تصویر (امکان) سے مختلف ہوگی جو اس نے اپنی جستجو کے آغاز سے پہلے دیکھی تھی۔“

فلسفیانہ نظریوں پر مکالمہ قائم کرنا اس لئے ضروری ہے کہ بیسویں صدی کے شعرا اور ادباء کسی نہ کسی سطح پر ان نظریوں سے متاثر ضرور رہے ہیں کہیں کہیں بحث تھوڑی خشک معلوم ہوگی لیکن اس کے سیاق کا علم از حد ضروری ہے۔ ورنہ اس کے تقابلی کردار کی فہم سے ہم دور جا پڑیں گے لہذا تھوڑی خشک اور شخص قسم کی گفتگو گوارہ کر لیں۔ اس صداقت سے کوئی بھی فلسفہ جاننے والا شخص انکاری نہیں ہو سکتا کہ فلسفیانہ تصور کسی متعین اصطلاح، لفظ یا تفریق کے حصار میں وجود اور اس سے ہم رشتہ حقائق کو سمیٹنے پر قادر نہیں ہے۔ آج کے عہد کے انسان کو وقت نے کچھ زیادہ ہی پیچیدہ بنا دیا ہے کسی منصوبہ بند یا فیصلہ کن فکر میں اس کے پورے وجود کا احاطہ کرنا ممکن نہیں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ نئے انسان کی فہم میں کوئی ایک فلسفیانہ میلان نا کافی ہے تا وقتیکہ اس فکر یا پھر اس فلسفیانہ میلان کی سرحدیں وسیع نہ ہو جائیں کہ وہ متضاد تجربوں اور کیفیتوں کو یکساں حقیقت کے طور پر برت سکیں اور ہر انسانی عمل کو اس فرق کے بغیر کہ وہ اچھا ہے برا ہے انسانی عمل اور اس لحاظ سے فطرت کا اظہار سمجھا جائے۔ سارتر کا المیہ یہ ہے کہ اسے بالاتفاق سمجھوں نے قبول نہیں کیا ہے۔ سارتر وجودیت کے بنیادی مسئلہ (یعنی انسانی وجود کی وہ بسیط حقیقت جو عقل کی حقیقت سے متماثل ہو) کو زیادہ اہمیت نہیں دیتا اور اپنی سوچ یا تصور کو فلسفیانہ موشگافی کے حوالہ نہیں کرتا۔ سارتر کے فلسفہ وجودیت کے سلسلہ میں اس کے فرمودات کو ولیم بیریت نے اس کی وجودیت کو انسان کی ہی ایک نئی ہیئت کہا ہے اس کا خیال ہے کہ انسان دوستی کے ہر تصور کی طرح سارتر کی وجودیت بھی یہ سکھاتی ہے کہ نوع انسان کا مناسب مطالعہ انسان کا مطالعہ ہے سارتر پر

اعتراض لوگ اس وقت قائم کرتے ہیں جب سارتر یہ جاننے کے باوجود کہ انسان کی جڑ انسان ہے۔ یہ بتانے سے گریز کرتا ہے کہ انسان کے وجود کی جڑیں کیا ہیں اور کہاں تک جاتی ہیں؟

”لیکن سارتر اس بحث میں الجھتا ہوا کہیں دکھائی نہیں دیتا ولیم بیرٹ کے نزدیک اس کا سبب یہ ہے کہ سارتر شہری دانشور کی اعلیٰ ترین مثال ہے۔ شاید ہمارے عہد کا سب سے ذہین اور باصلاحیت دانشور لیکن اس نوع کے عام دانشوروں کی طرح اجنبیت (Alienation) کے ناگزیر احساس کا شکار بھی ہے، وہ جدید شہر کی فضاء اس کے قبوہ خانوں، اس کے مفاقات اور سڑکوں میں اس طرح سانس لیتا ہوا دکھائی دیتا ہے گویا انسان کے لئے اب کوئی گھر رہ ہی نہیں گیا۔“

سارتر انسان کے بارے میں سوچتا ہے کہ دنیا اس کے لئے ایک بھاری بوجھ سے کم نہیں، اس کے حدود اتنے سخت اور سنگین ہیں کہ ان میں اپنی مرضی کے مطابق چلنا پھرنا، گویا کہ کوئی بھی عمل کرنا اس کے لئے کار دشوار ہے۔ سارتر کے نزدیک انسان کی آخری اور بنیادی آزادی جسے کوئی بھی بیرونی طاقت زیر نہیں کر سکتی۔ وہ انکار کی آزادی ہے سارتر آزادی کو انکار یا پھر نفی کی ہی زائیدہ قرار دیتا ہے۔ اس انداز نظر کو کوئی کچھ بھی کہے سارتر اسے تخلیقی اظہار کے جوہر سے عبارت قرار دیتا ہے۔ لیکن اس صداقت کی تکذیب ممکن نہیں ہے کہ متضاد عناصر کی شمولیت نے سارتر کی فکر کے مختلف ابعاد اور جہات کو ایک دوسرے میں گڈمڈ بھی کر دیا ہے، مثلاً وہ اس موقف کے حق میں ہے جو کسی شے کے تجزیہ میں حتی الوسع معروضیت سے کام لے، سائنسی شعور، کمیونسٹ پارٹی کے ساتھ عملی سیاست میں شرکت کا مخالف بھی نہیں۔ وہ تحلیل نفسی کو جس کی بنیاد داخلیت پر ہے اسے عیب گردانتا ہے وہ مارکس کا قائل ہے۔ دوسری طرف وہ آزادانہ انتخاب اور مرضی کو بنیادی حیثیت تفویض کرتا ہے اور وجودیت کی تعریف کرتے ہوئے داخلیت کو وجود کا نقطہ آغاز قرار دیتا ہے۔

”وجودیت کو سمجھتے وقت جو بات ان وجود سے متعلق معاملات کو الجھا دیتی ہے کہ وجودیت پرستوں کی دو قسمیں ہیں ایک وہ جو عیسائی ہیں جن میں یاس پرس اور گبریل مارسل کو شامل کرتا ہوں دوسرے وہ ہری وجودیت پرست جن میں ہائیڈیگر اور دوسرے فرانسیسی وجودیت پرستوں اور پھر خود کو رکھتا ہوں۔ ان میں جو بات مشترک ہے یہ ہے کہ ان سب کے خیال میں وجودیت (جوہر) پر مقدم ہے اور یہ



کہ داخلیت کے وجود کو (دریافت) کا نقطہ آغاز ہونا چاہئے۔“.....

پھر چند جملوں کے بعد وہ یہ بھی کہتا ہے کہ:

”وجودیت کو انجماد کا فلسفہ نہیں کہا جاسکتا کیونکہ انسان کی تعریف عمل کی اصطلاحوں میں کرتا ہے نہ اسے انسان کی قنوطی دستاویز کہا جاسکتا ہے اس سے زیادہ رجائی نظریہ کوئی نہیں، کیوں کہ انسان کا قدر اسی میں مضمر ہے نہ ہی اسے انسان کے عمل کو پست کرنے کی کوشش سے تعبیر کیا جاسکتا ہے کیوں کہ یہ اسے بتاتا ہے کہ امید صرف عمل میں ہے اور یہ کہ عمل ہی وہ تھاٹھے ہے جو انسان کو زندہ رہنے کے قابل بناتی ہے۔“.....

مذکورہ اقتباس سے آپ آسانی سے یہ نتائج اخذ کر سکتے ہیں کہ سارتر کا یہ نظریہ عمل انسانی کا نشہ بھی ہے اور نجات بھی اس رو سے زندگی بنتی ہے اور محترم کہلاتی ہے، مگر ہر عمل کی جہت متعین ہوتی ہے اور مستقبل کے کسی خاص نقطہ کی جانب مائل، یہی نقطہ عمل کی انتہا یا وجود کا نصب العین ایک طرف تو اس کا یہ تعین ہے بلکہ ایمان کہئے کہ انسان آزاد ہونے کے لئے پیدا ہوا ہے وہ آپ اپنا موضوع ہے دوسرے (غیر) The other اس کیلئے جہنم ہیں۔ دوسری طرف وہ جدلیات میں الجھتا ہے، وہ اپنی وجودیت اور مارکسزم کو عزیز رکھتا ہے۔ مختصر یہ کہ وجودیت کا بنیادی نقش وجود ہے اس سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا کہ من حیث المجموع یہ ایک موضوعی فکر ہے اس لئے الگ اور جدا ہے کہ یہ کائنات اس کے سامنے اہم نہیں ہے۔ یہ انسان کے ارضی وجود اور اس کی باطنی شخصیت کے رشتوں کے مزاج و منہاج کو سمجھنے پر مصر ہے۔

وجودیت کوئی موردی عقائد یا رسوم کا زائیدہ نہیں ہے۔ یہ غیر ذات اور ماحول کے بوجھ سے رہائی، وجود یا نفس کی آزادی کے تحفظ اور ذاتی تجربات و حقائق کا اثبات کرتی ہے۔ یہ عقل کی آمریت تسلیم نہیں کرتی لیکن اس کی ناگزیریت اور حقیقت سے انکار بھی نہیں کرتی۔ اپنے ابہام، اندرونی تضادات اور حسی تجربوں پر ارتکاز کے باعث وجودیت کی فلسفیانہ قدر و قیمت جو بھی ہو یہ حقیقت مسلم ہے کہ یہ آج کا فلسفہ ہے اور جدیدیت کا ایک نمایاں طرز احساس بھی ہے۔ یہ قانونِ فطرت ہے کہ تہذیب کا سفر یوں تو سادگی سے شروع ہوتا ہے لیکن اس کی راہ میں پیچیدگی کے نشان راہ بہت ہوتے ہیں۔ بیسویں صدی کی تہذیب کی پیچیدگی دراصل آج کے فرد کی پیچیدگی کا آئینہ ہے۔ لہذا وجودیت



اور جدیدیت اس پیچیدگی کا نہ صرف احساس ہے بلکہ اس کا موثر اظہار بھی ہے۔ میراجی اور ان کے معاصرین کی شعریات کی تشکیل میں فلسفہ وجودیت کے عناصر آسانی سے تلاش کئے جاسکتے ہیں۔ انفرادی آزادی کیلئے یہ فلسفہ محرک اعلیٰ کا کردار ادا کرتا ہے۔

جدیدیت کے شعری اور تخلیقی مسائل کی تفہیم کے عمل میں 'تفہیمات' کے چند اصول اور میلانات کی آگہی بھی ضروری ہے۔ بیسویں صدی میں فرائڈ کی اہمیت اور اس کی معنویت کا اندازہ آپ اس بات سے لگا سکتے ہیں کہ فرائڈ کے امریکہ کے دورہ کے محض بیس برسوں کے اندر کم از کم دو سو کتابیں 'فرائڈ' کے نظریات کی تشریح و تعبیر کے سلسلہ میں امریکہ سے ہی شائع ہوئیں۔ فرائڈ اس نوجوان نسل کا ذہنی قائد بن گیا جو اخلاقی، سماجی اور معاشرتی رسوم میں جکڑا ہوا تھا کیونکہ یہ نسل ان اقدار و افکار کو مصنوعی اور منافقانہ سمجھ کر اس کی سخت گرفت سے نکل جانا چاہتی تھی۔ فرائڈ نے معاصر تخلیقی رویوں کو نہ صرف متاثر کیا بلکہ خود بھی متاثر ہوئے نہ رہ سکا۔ فرائڈ شاعر و ادیب کا بڑا احترام کرتا تھا جب 1930ء میں گوئے انعام سے سرفراز کیا گیا تو اس نے کہا کہ مجھ سے پہلے یہ کام شعراً حضرات کر چکے ہیں۔ فرائڈ نے شعور اور تحت الشعور کی باہمی کشمکش کا تجزیہ آزاد تلازمہ خیال کے تصور کے ذریعہ کیا ہے، جس کا سرچشمہ شعور کی رو اور اس طرح بالواسطہ طور پر وجدان ہے۔ فرائڈ کا ماننا تھا کہ انسان کی اصلیت اس کے ظاہر سے مختلف ہوتی ہے اور اس کا ذہنی شعور لازمی طور پر لا شعوری سرگرمیوں کا پابند ہوتا ہے۔ وہ اعمال جو انسان سے شعوری سطح پر سرزد ہوتے ہیں۔ انہیں فرائڈ 'انسان کے پورے نفسی وجود سے الگ اور ٹھہرے ہوئے اجزاء سے تعبیر کرتا ہے۔ جنسی جہتوں کو فرائڈ انسان کے تہذیبی، فنی اور عمرانی کاموں کی قوت محرکہ قرار دیتا ہے۔ ایک بات کی وضاحت ضروری ہے کہ سبردست فرائڈ کے نظریات کے Erroneous Zones سے بحث قائم نہیں کرنی ہے اور نہ ہی یہ میرا موضوع ہے۔ میرے کہنے کا مدعا صرف اتنا ہے کہ شخصیت کی وہ گتھیاں یا الجھن جنہیں روایتی اخلاقیات نے شجر ممنوعہ سمجھ کر جوں کا توں چھوڑ دیا تھا اور جن کے بارے میں سوچنا اور ڈسکورس قائم کرنا ذہنی بیماری یا احمقانہ جسارت سے تعبیر کیا جاتا تھا۔ فرائڈ نے نہ صرف ان موضوعات کی اہمیت کے حوالہ سے بات کی بلکہ انہیں ذات اور زندگی کے وسیع تصورات سے مربوط کرنے اور ان کے مابین ایک نوع کی مفاہمت اور ہم آہنگی کی تلاش پر کمر بستہ ہوئے۔ فرائڈ سے اختلاف کرنے کی کئی وجوہات ہیں لیکن یہاں صرف یہ دیکھنا ہے کہ فرائڈ نے فرد کی فہم کیلئے ایک نئے زاویہ نظر کی نہ

صرف داغ بیل ڈالی بلکہ تخلیقی اظہار و انکار کو ایک نئی جہت سے ہم کنار بھی کیا۔ اس نے کئی حجابات دور کئے اور انسانی شعور کو چھان بین کے ان مراکز تک پہنچایا جن خطوں میں خاموشی کا بسیرا تھا اور بے نیازی کی مہر میں ثبت تھیں۔

تخلیقی فکر پر فرائڈ کے ساتھ ساتھ یونگ کے اثرات بھی مرتسم ہوئے ہیں، سماجی اور تہذیبی سطح پر فرائڈ کے مقابلے میں یونگ کو شرق قبولیت زیادہ حاصل ہوئی، کیونکہ ہمارے معاشرے کو جس نئے خیال سے شکایت تھی وہ جس کے بارے میں فرائڈ کا نظریہ تھا، یونگ کا فرائڈ کے مقابلے میں زیادہ قابل قبول ہونے کے پیچھے دراصل یونگ کا روایتی اخلاقی اور اقداری نظام کو نہ صدمہ پہنچاتا ہے اور نہ جنسی جبلت کو ہر انسانی اظہار و عمل کے پیچھے کار فرما دیکھتا۔ یونگ کے مطابق جبلی قوت حیات کا دوسرا نام ہے۔ اس نے فرائڈ سے جہاں کئی معاملوں میں اکتساب فیض کیا وہاں کئی محاذوں پر اختلاف بھی کیا ہے۔ فرائڈ کے آزاد تلازمہ خیال کے مقابلے میں یونگ کا طریق کار اس اعتبار سے زیادہ صحیح اور کارآمد ہے کہ الفاظ کے رد عمل کا اظہار کرنے والے کے مراکز یعنی شعور اس کے ذہن کو متحرک کرنے والے الفاظ متعین اور واضح ہوتے ہیں۔ اس لئے یونگ نے اپنے طریق کار کو تجرباتی نفسیات سے موسوم کیا ہے۔ لاشعور کے معاملے میں یونگ اس ہدف تک فرائڈ کے برعکس وہ لاشعور کو نہ محض انفرادیت کا اظہار سمجھتا ہے نہ اسے فرد کی ذاتی ملکیت تسلیم کرتا ہے۔ اس کے نزدیک لاشعور ذاتی بھی ہوتا ہے اور اجتماعی بھی۔ یونگ کی ہر دلعزیزی کی ایک اہم وجہ اس کے نظریہ کا عام اخلاقیات سے متصادم نہ ہونا ہے وہ نہ تو خواب کو جنسی نا آسودگیوں کا اظہار اور حصول نشاط کا ذریعہ مانتا ہے نہ صغیر سنی کی جنسی پیاس۔ ۱۹۱۴ء میں یونگ اپنے نظریہ میں ایک اور ڈائمنشن کو شامل کرتا ہے وہ ہے Types کا اضافہ اس نظریہ کے مطابق وہ تمام افراد کو دو انواع میں سے کسی ایک سے وابستہ کرتا ہے ایک تو وہ لوگوں کو نوع جن کی فکری توانائیاں لاشعور میں مخفی ہوتی ہیں اور جن کی حسی کیفیتیں بہ مجاہد اپنا اظہار کرتی ہیں اور اس اظہار کے ذریعہ ان الجھنوں کا اخراج بھی کرتی ہیں۔ دوسرے وہ لوگ جن کی قوتیں اپنی ہی فکر اور جذباتی الجھنوں کی نذر ہو جاتی ہیں اور دوسروں کے سامنے اپنے حسی تجربات کو کوائف کو لانے سے گھبراتے یا شرماتے ہیں۔ اس کشمکش کے باعث اعصابی خلل پیدا ہوتا ہے اور بیرونی حالات و مطالبات کے مطابق عمل سے معذوری کا احساس انہیں افسردہ مزاج بنا دیتا ہے۔ یونگ نے بعد میں افراد کی فضیلت کے چار عوامل کی نشاندہی کی یعنی خیال، ادراک، احساس اور اضطراب ۱۹۳۱ء یعنی

یونگ نے اپنے مقالہ بعنوان 'جدید انسان ایک روح کی تلاش میں' جو پہلی بار شائع ہوا تھا، جدید انسان کی الجھنوں کا ذکر کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ

”اس بات کو اچھی طرح سمجھ لینا چاہئے کہ صرف حال میں زندہ رہنا، انسان کو جدید نہیں بناتا کیوں کہ اس طرح یہ شخص جو موجودہ دور میں زندہ ہے، جدید ہو جائے گا۔ جدید صرف وہ ہے جو اپنے حال کا پورا شعور رکھتا ہے، وہ انسان جسے ہم انصاف کے ساتھ جدید کہہ سکیں، اکیلا ہے۔“

اس مقالہ میں یونگ آگے چل کر یہ بھی لکھتا ہے کہ بڑھتے ہوئے ہر قدم کا مطلب ہے خود کو اس ہمہ گیر اور مقدم لاشعور سے منقطع کر لینا، جو نوع انسان کے پورے انبوہ کو ایک ساتھ سمیٹ سکتا ہے۔ حتیٰ کہ ہماری تہذیب میں وہ لوگ جو نفسیاتی اعتبار سے پست ترین طبقہ میں شامل ہیں، کم و بیش اتنے ہی لاشعوری طور پر زندہ ہیں جیسے کہ قدیم نسلیں، لیکن اس نظریہ کا ایک پیچیدہ رخ یا پہلو یہ ہے کہ یونگ حال کے مکمل شعور اور ایک ہمہ گیر لاشعور کو ایک ہی دھاگے میں پرونا چاہتا ہے، نتیجتاً اس کا نظریہ آدرشی ہو جاتا ہے اور حقیقت سے دور جا پڑتا ہے۔ مگر چہ طریق کار کے لحاظ سے اسے تجزیاتی قرار دیا جاسکتا ہے۔

ان سب باتوں کے باوجود یونگ کا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے انسانی نفسیات کو اس کے ماحول اور تاریخ کے تناظر میں نہ صرف ایک نئے زاویہ سے تفہیم کی کوشش کی بلکہ وہ اجتماعی لاشعور کے تصور کی وساطت سے جدید انسان میں چھپے ہوئے پرانے آدمی تک بھی پہنچ گئے، یونگ نے اساطیر، رسوم اور توہمات کی از سر نو تعین کی طرف توجہ دلائی اور منطقیوں کو روشن کرنے کی کاوش بھی کہ ہجوم میں رہ کر بھی جدید انسان اس لئے تہا ہے کہ ایک ہمہ گیر لاشعور سے انقطاع نے اس کے جذبہ و خیال کی جڑیں بھی کاٹ دی ہیں۔

ایڈلر کا نظریہ 'فرائڈ اور یونگ سے مختلف ہے۔ وہ انسان کی قوت متحرکہ، جنسی جیلت یا اجتماعی لاشعور کے بجائے شخصیت کے ان بدیہی نقائص بھی دریافت کرتا ہے جو افراد کو کتری کے احساس میں مبتلا کرتے ہیں، تجربہ افراد کو ترقی کے راستوں کی جستجو پر آمادہ کرتا ہے۔ ایڈلر دراصل 'ادب'، 'فن'، 'علم'، 'ذہن' اور تخلیقی استعداد کے تمام مظاہر کو وہ احساس کتری کا زائیدہ سمجھتا ہے اور اس کا ماننا ہے کہ شخصیت میں دراصل خامی، نقص یا محرومی خود کو الجھن سے نجات دلانے کے لئے اسے تخلیقی اور ذہنی تفاعل پر



اُکسانا ہے اور ترغیب کا باعث بنتا ہے تاکہ وہ کسی نہ کسی طرح سے اپنے وجود کا اثبات کر سکے اور اپنی نارسائی یا ناکامی کا انتقام لے سکے۔ اس طرح کی سوچ افراد میں انما کے شعور کی تربیت اور تشکیل کرتا ہے اور جب کہ اس صداقت سے انکار مشکل ہے کہ اس احساس کمتری کا اندوہناک احساس اس کی بکھری ہوئی توانائیوں کو مجتمع کر کے ان کے اظہار کو راہ دیتا ہے۔ یہ احساس کمتری کا دراصل عرفان ہے۔ انما پر ارتکاز کے سبب سے ایڈلر کی نفسیات انفرادی کہی جاتی ہے وہ شعور لا شعور کو ایک ہی حقیقت سے تعبیر کرتا ہے۔

ایڈلر فرائڈ اور یونگ کے مقابلے میں سماجی مفکروں اور اشتراکیت کے پیروکاروں میں ایڈلر کو اس لئے امتیاز اور اعتبار حاصل ہے کہ وہ سماجی اور ارغی رشتوں کی اہمیت سے نہ تو انکار کرتا ہے نہ ان سے انحراف کی ترغیب دیتا ہے۔ کاڈویل نے فرائڈ اور یونگ کے مقابلہ میں ایڈلر کو زیادہ حقیقت پسند کہا ہے۔ بخوف طوالت مختصر یہ کہ فرائڈ، یونگ اور ایڈلر نے اپنے اپنے طور پر فرد کی باطنی شخصیت کی پیچیدگیوں اور نفسی الجھنوں کا تجربہ کیا ہے۔ ان لوگوں نے انسان کو ایک ازلی اور ابدی مظہر کے طور پر ہی نہیں دیکھا بلکہ اپنے عہد کی مخصوص ذہنی اور جذباتی فضا کے آئینہ میں بھی دیکھا ہے۔

یہ فکری میلانات نئے انسان کا احاطہ کرتا ہے اور اس تہذیبی استعارہ کا بھی جس کے گرد مختلف اقدار، افکار اور روایات کا ہجوم ہے۔ ان لوگوں نے نئے انسان کی پیچیدگیوں میں اس کے فنی اور تخلیقی اظہار کی نئی پیچیدگیوں کا سراغ لگایا اور اس طرح جدیدیت کے کئی رویوں کی اساس تک پہنچنے میں کامیاب بھی ہوئے، ان کی فکر میں وہ صلابت بھی ہے جو تاریخ و تہذیب کے بدلتے ہوئے معیاروں میں اپنی معنویت کو برقرار رکھتے ہوئے ماضی، حال اور مستقبل یعنی کسی بھی عہد کے لئے یکساں قدر و قیمت کی حامل بن سکیں۔ اس طرح وہ ایک ہمہ گیر اور لازمانی شعور کے مفسر بھی ہیں اور روح عصر کے ترجمان بھی۔ ان تینوں میں فرائڈ کو زیادہ شہرت یا بدنامی ملنے کی وجہ صرف یہ نہیں کہ فرائڈ نے جنس کو بنیادی حقیقت مان کر وجود کی دوسری سچائیوں کو اس کے تابع قرار دے دیا تھا یا کسی سنسنی خیز انکشاف کا مرتکب ہوا تھا۔ تخلیقی اور فنی اظہار کے شعبوں میں عشق کے تصور اور موضوع کو جو حیثیت حاصل ہے اس کے پیش نظر یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ فرائڈ کے افکار نے جنس اور عشقیہ تجربہ کو ایک نئے فلسفیانہ بعد سے ہمکنار کیا۔

ہمیں میراجی اور دوسرے شعرا کی شعریات کے تخلیقی تار و پود کی تفہیم کے عمل میں صرف فرائڈ



کے فیوض و برکات سے رو برو ہونا کافی نہیں ہے۔ ہمیں صنعتی انقلاب نے جس تہذیب کی داغ بیل ڈالی اس میں انسان کے جنسی مسائل اور اس کی پیچیدگیاں اور نوعیتیں پرانے ادوار سے مختلف تھیں اس تبدیلی کے نتیجہ میں ایک نئی جنسی اخلاقیات اور شعر و ادب میں جنس اور عشق کے نئے تصورات کی شکل میں ایک تاریخی واقعہ کے طور پر دیکھا جاسکتا ہے۔ مختلف طریقوں کے امتناعات سے نجات کی خواہش اور حجابات سے ایک نوع کی بیزاری کا احساس، معاشرہ کے ذہنی میلانات کا ایک ناگزیر حصہ ہے۔ اس طرح کے احساس کی نمود دراصل کبھی سماجی اخلاق کی بیجا گرفت کے خلاف احتجاج اور کبھی عورت یا عشق کے ایک نئے تصور کی صورت میں ایک غیر رسمی اور انوکھے جمالیاتی اور تخلیقی تجربہ کی اساس بنا۔ موجودہ منظر نامہ پر اور نئی شاعری کے قوام میں جنس کی طرف جو پیہا کا نہ اور عشق کے تصور کے سلسلہ میں جو حقیقت پسندانہ رویہ نظر آتا ہے اسے صرف فرائڈ کے اثر سے منسوب نہیں کر سکتے بلکہ ہمیں اس عہد کے ذہنی اور جذباتی تقاضوں کو بھی سمجھنے کی اشد ضرورت ہے کیونکہ میراجی اور ن۔ م۔ راشد جیسے شعراء کے یہاں جنس کے شعور کے سلسلہ میں جو آزادی اور پیرتسمہ پانچیس خیالات سے گلو خلاصی کے شواہد پائے جاتے ہیں وہ اس طرح کی صورتحال کے شناس نامے ہیں۔ مغرب میں جنس کے سلسلہ میں ان کی تحریکیں جنس کی آزادی کا مطالبہ تک کر بیٹھیں، چنانچہ ایٹسن نے ”عورتوں کی تحریک“ کے عنوان سے ۱۹۰۲ء میں ایک کتاب شائع کی جس میں شادی جیسی رسم کا نہ صرف مذاق اڑایا گیا بلکہ اخلاقیات کو ایک سماجی سازش بھی قرار دیا گیا۔ جن لوگوں نے جنس کو ایک حیاتیاتی حقیقت کے طور پر دیکھنے کی سعی کی ان میں آگسٹ اسٹرانڈ برگ پیش پیش تھے۔ انہوں نے اپنی تصویروں میں یہ انکشاف کیا کہ جنسی مسائل میں الجھنے والے ادیبوں کی اکثریت خدا کے تصور میں اتنے ہی دلچسپی لیتی ہیں۔ یعنی اب جنس کو احترام کا موضوع بھی سمجھا جانے لگا۔ برٹنڈرسل نے ۱۹۸۹ء میں یہ اعلان کیا:

”شادی کو بنیادی طور پر ایک ایسا نظام سمجھنا چاہئے جو بچوں کو ایک گھر فراہم کر سکے اور گھر جنسی محبت سے کوئی تعلق نہیں رکھتا۔“

یہ معاملہ صرف یہاں آکر نہیں رُک گیا بلکہ نئی جنسی اخلاقیات سے قطع نظر عورت میں معاشی آزادی کے رجحان نے بھی مردوں سے ان کے رشتے، جنسی رویہ اور بالواسطہ طور پر عشق کا پرانا تصور بدل دیا۔ جدید نفسیات، علم الانسان اور عمرانیات نے انسانی وجود کے کئی گمنام اور غبار آلود گوشوں کو اجاگر کیا۔ جدید فکر انسانی جذبہ و احساس اور اظہار کو نئے سوالات کی زد پر لائی اور پرانی حقیقتوں کو

از سر نو ایک نئی نظر سے آنکنا شروع کیا۔ بیسویں صدی میں مذکورہ فکریاتی میلانات کے علاوہ زبان کو بھی ایک نئی طرح سے برتنے کی طرف توجہ دی گئی۔ کیونکہ زبان کی حیثیت پہلے ایک مجہول شے کی تھی کسی حقیقت کی نقاب کشائی میں زبان ایک بے ارادہ شے ہوتی تھی اور فکر کی اطاعت پر مامور کر دی گئی تھی، آج بھی بعض لوگوں کا ماننا ہے کہ لسانی اظہار کی ہیئت میں کوئی قابل لحاظ رتبہ نہیں ہے۔ پہلی بار وگنسٹائن نے اس مسئلہ کو ایک نئی فلسفیانہ جستجو کا موضوع بنایا اور زبان کے منطقی تجزیہ کی ایک نئی طرح ڈالی۔ جدیدیت کے ضمن میں اس کی اہمیت اور معنویت اس لئے بہت بڑھ جاتی ہے کہ نئے شعری تجربوں کو بعض حلقوں میں ہیئت پرستی کے مرض سے تعبیر کیا گیا ہے اور فکر کو نظر انداز کر دیا گیا ہے جس نے لفظ کے تخلیقی استعمال، استعارہ سازی اور پیکر تراشی کے نئے معیار مرتب کئے اور زبان کو خیال کے پیکر کے روپ میں دیکھنے کے بجائے انسان کی زمینی، حسی اور جذباتی کائنات سے مربوط حقیقت کے روپ میں دیکھا۔ اس اساسی صداقت سے کوئی کیسے انکار کر سکتا ہے کہ جب ہم الفاظ کا استعمال ان کے مروجہ سیاق و سباق میں کرتے ہیں۔ اس وقت کوئی الجھن پیدا نہیں ہوتی، سارا مسئلہ اس وقت کھڑا ہوتا ہے جب ہم فلسفیانہ تحکک کی راہ اپناتے ہیں اور یہی زبان سے ہمارا رشتہ کمزور پڑ جاتا ہے یا پھر ہم اس کے استعمال میں محتاط رویہ اختیار کرتے ہیں۔ تخلیقی اظہار میں ابہام اور ژولیدگی کے احساس سے ہم اس لئے دوچار ہوتے ہیں کہ عادت کا جبر ہمیں زبان کے مفہوم کی گرفت سے آزاد نہیں ہونے دیتا۔

اس پوری بحث کو ہم یوں سمیٹ سکتے ہیں کہ وہ تمام فکری میلانات جو جدیدیت کو فلسفیانہ بنیادیں فراہم کرتی ہیں۔ ان میں ایک اساسی وحدت کا سراغ ملتا ہے۔ لیکن ان کے امتیازات ایک پیچیدہ اور استعجاب انگیز ذہنی فضا کا پتہ دیتے ہیں۔ دوسری بات یہ کہ بیسویں صدی کے فلسفیانہ انکار کی بوللموٹی بجائے خود اس حقیقت کی ضامن ہے کہ نئے انسان کے مسائل نہ تو ایک ملک فکر کے حصار میں آسکتے ہیں نہ اس پیچیدگی کو دور کرنے کی کوئی واضح صورت پیدا ہو سکی ہے۔ کسی نے خوب کہا ہے کہ:

”اس میں کوئی شک نہیں کہ ہمارے عہد کی فکر کا خاصا حصہ آئندہ صدی کیلئے ناقابل قبول ہوگا لیکن اس سے زیادہ باقی بھی رہ جائے گا۔ وہ فکر بھی جو معدوم ہو جاتی ہے اپنے خلاف رد عمل کو مشتعل کر کے بعد کے (فکری) ارتقاء پر اپنا اثر ڈالتی ہے۔ آخری تجزیہ میں تاریخ کا کوئی بھی عمل بے سود نہیں ہوتا۔“ ۱

یہ وہ تمام فلسفیانہ میلانات جن سے جدیدیت کا ذہنی پس منظر تیار ہوا۔ بعض باتوں میں یہ نکات مشترک ہیں جب کہ ان کا تعلق فکر اور فلسفہ کے مختلف مکاتب فکر سے ہے لیکن ان کا تقابلی کردار ایک بنیادی طریقہ پر یکساں ہیں کہ ان کے تجزیہ اور استفہام کا مرکز انسان کا باطن ہے یا آپ باطنی وجود بھی کہہ سکتے ہیں۔ اس طرح آخری تجزیہ میں انسان کا مطالعہ دراصل فرد کا مطالعہ بن جاتا ہے۔ یہ بھی ایک بدیہی سچائی ہے کہ فرد انسان یا آدمی کی نفی نہیں کرتا، فرد بحیثیت انسان اور دوسری حقیقتوں سے اپنے روابط کو نظر انداز نہیں کر سکتا نہ اسے بحیثیت آدمی اپنی جہتوں سے چھٹکارا مل سکتا ہے۔ لیکن تمام بیرونی رشتوں کو نبھانے کے بعد بھی وہ سمجھتا ہے کہ اصل مسئلہ اپنے ساتھ نباہ کا ہے۔ فرد اس مرکزی وحدت سے عبارت ہے جو آدمی اور انسان دونوں کو اپنے دائرے میں سمیٹ لیتی ہے۔ ... لیکن کوئی عمومی استعارہ بننے پر راضی نہیں ہوتا۔ فرد کائنات کو اپنی نظر سے دیکھنا چاہتا ہے اور حیات کو اپنے آئینہ ذات میں مسلمات اسے اس لئے مطمئن نہیں کرتے کہ ہر عمل کے رد عمل کا وہ اظہار اپنے تخلیقی استعداد، اپنے شخصی تاثر اور اپنے ذاتی انسلالات کی روشنی میں کرتا ہے۔ متضاد حقیقتیں اور تجربے اس کی شخصیت کو پارہ پارہ کرتے ہیں پھر بھی ذات کے مرکزی نقطہ سے اس کا تعلق برقرار رہتا ہے۔ وہ ایک ساتھ خیر و شر تاریکی اور روشنی سکھ اور دکھ کے پڑ چڑ راستوں سے گزرتا ہے ایک گوگو کی کیفیت ہر آن اس پر محیط رہتی ہے۔ یہی کیفیت نئی شاعری اور جدیدیت کا غالب رنگ ہے۔

اس خیال سے زیادہ تر اُکا بر بن علم و فن اتفاق کریں گے کہ سائنس اور مارکسزم کے پاس انسان کا ایک واضح نظریہ دستیاب ہے۔ اس کے علی الرغم یونان کے مفکروں نے بھی انسان کو انسان ہونے کا شعور بخشا تھا اس کے نتیجہ میں چند مادی، سماجی اور اخلاقی قدریں سامنے آئیں اور فرد ان کے غبار میں کہیں چھپ گیا تاریخ اسے یہ بتاتی ہے کہ انسان مذہبی بھی ہو سکتا ہے اور غیر مذہبی بھی۔ اخلاقی بھی ہو سکتا ہے اور آج کا فرد اپنی ذہنی اور تخلیقی استعداد کا بھرپور علم رکھتا ہے لیکن اس کے باوجود اس کے وجود کی گتیاں نہ سلجھتی ہیں اور نہ ہی اس کے اندرون میں پروردہ اضطراب کے تموج میں کوئی کمی آتی ہے۔ جب کہ مذہب اور سماجی نظریوں نے ایک ایسا نظام اس پر مسلط کر دیا ہے جو متعینہ پیرامیٹرز کے اندر اسے مقید رہنے پر مجبور کرتی ہے۔ آسمانی صحیفوں نے اسے اس بات کا گواہ بنایا ہے کہ وہ خلیفۃ الارض ہے اسے نیابت الہی سونپی گئی ہے لیکن وہ کسی غیر ارضی وجود کی نیابت کا تصور اسے کسی کروٹ مطمئن نہیں کرتا۔ اس کے باطن میں مظاہر کی کوئی شے روشن نہیں کرتی۔ اسے لگتا ہے



کہ جدید علوم نے اس کے اور فطرت کے درمیان ایک خلیج قائم کر دی ہے سائنس اور صنعتی ایجادات نے اسے اجتماعی موت کے تجربہ سے روشناس کرایا ہے اور ایسے شہر آباد کئے ہیں جن میں اس کی تنہائی بڑھ گئی ہے۔ کہا جاتا ہے کہ معاشرہ صرف منظم ہی نہیں بلکہ اپنے معینہ خطوط پر گامزن تھا لیکن اب تو نہ معاشرہ انضباط کی آئینہ دار ہے اور نہ ہر فرد منظم اور منضبط ہے۔ اب دونوں انتشار اور افراتفری کے صید زیوں ہیں۔ جدیدیت دراصل اس منظر نامہ میں کھوئے ہوئے فرد کی ایک استغاب آمیز سرگزشت ہے۔

جدیدیت کی ایک عظیم الشان خوبی یہ بھی ہے کہ جدیدیت زندگی کے مسائل کا حل موت کو قرار نہیں دیتی بلکہ حیات کی بساط پر ہی الجھنوں کو سلجھانا اور اس کی تفہیم کے لئے راستے تلاش کرتی ہے اسے آپ ایک نئے ایمان کی جستجو سے عبارت قرار دے سکتے ہیں۔ جدیدیت کے نظام فکر میں یا پھر اس کی زیریں ساخت میں افسردگی اور اضمحلال کے بیٹھے دھارے بھی بہتے محسوس ہوتے ہیں اور اس کی اساسی وجہ موت کو حیات کے تعاقب میں ہر لمحہ مصروف اور سرگرداں دیکھنا۔ معاشرہ اور اس کے تخلیق کاروں میں پیکار کشمکش اور اضطراب کے جدیداتی عمل کو بہ آسانی محسوس کیا جاسکتا ہے ان کے فن پارے اس نوع کی جدیدیات کے بہترین ترجمان ہیں۔ کسی بھی عہد میں اور اقتصادی طور پر بیسویں صدی کے منظر نامہ پر انفرادیت کا قیام اور اس کا استحکام ادعائیت سے گریز کر کے ممکن نہیں ہے۔ آج کا فنکار یہ نہیں چاہتا کہ کسی رائج قدر اور روایت اور متداول مسلمات ذہن کی فطری رضامندی کے بغیر تسلیم کر لینا دراصل اپنی انفرادیت کے لئے کسی بیرونی جبر کو تسلیم کر لینے کے مترادف ہی نہیں بلکہ ایک نوع کی اسے سپردگی بھی کہہ سکتے ہیں۔ Bertrand Russel نے اپنے ایک مضمون میں جسے ہم آپ 'انفرادیت اور ذہنی آزادی' کا 'دستور العمل' قرار دے سکتے ہیں۔ جدیدیت کے تصور انفرادیت کا لائحہ عمل لگتا ہے اس مضمون کے نکات کی روشنی میں طے ہوا ہے یہ دس نکات حسب ذیل ہیں:

(۱) کسی بھی شے (حقیقت) میں مطلقیت کے ساتھ یقین نہ رکھو (یعنی ہر حقیقت

اصنافی ہے)

(۲) حقائق کو چھپا کر آگے بڑھنا مناسب نہ سمجھو کیونکہ حقیقت کا سامنے آنا یقینی ہے۔

(۳) کبھی غور و فکر کو پسپا نہ کر دو کیوں کہ آزادانہ غور و فکر کے ساتھ تم یقیناً کامیاب ہو گے



یعنی صحیح نتیجے تک اسی صورت میں پہنچا جاسکتا ہے۔

(۴) جب کبھی تمہاری مخالفت کی جائے اس پر دلیل سے قابو پانے کی کوشش کرو، طاقت

کے ذریعہ نہیں کیونکہ ایسی فتح جو طاقت (مادی) پر مبنی ہو غیر حقیقی اور خیالی ہوتی ہے۔

(۵) دوسروں کے اختیار و اقتدار کی پرواہ نہ کرو کیوں کہ ہمیشہ متضاد اختیارات موجود

رہتے ہیں۔ (یعنی کوئی تصور یا قوت آخری اور حتمی نہیں اور ہر تصور یا قوت کی ضد

بھی موجود ہے)

(۶) اگر تمہیں کوئی زاویہ نظر مسلکی دکھائی دے تو اسے کچلنے کے لئے طاقت کا استعمال

نہ کرو۔ تم ایسا کرو گے تو وہ زاویہ نظر تمہیں کچل دے گا۔

(۷) اپنی آراء میں منحرف یعنی (سنگی) ہونے سے نہ ڈرو کیونکہ ہر رائے جواب تسلیم کی جا

چکی ہے۔ کبھی منحرف مرکز تھی۔

(۸) مجہول اقرار کے مقابلے میں ذہانت پر مبنی انکار میں زیادہ آسودگی ڈھونڈو کیوں کہ

اگر تم نے ذہانت کی ویسی قدر کی جیسی کہ تم پر لازم تھی تو پتہ چلے گا کہ انکار میں

مجہول اقرار کی بہ نسبت زیادہ گہری رضا مندی ہوتی ہے یعنی بے سوچے سمجھے عقیدہ

کے مقابلے میں سوچا سمجھا کفر بہتر ہے)

(۹) پوری احتیاط کے ساتھ سچائی پر قائم رہو، چاہے سچ کی راہ دشوار کیوں نہ ہو، اگر سچ کو

چھپاؤ گے تو اور زیادہ دشواری محسوس کرو گے۔

(۱۰) ان لوگوں کی مسرت پر حسد نہ کرو جو احمقوں کی جنت میں بستے ہیں کیونکہ صرف

احق ہی سمجھے گا کہ یہ (زندگی بے زمانہ یہ نظریہ) مسرت ہے۔“

مذکورہ مباحث کا جو کھڑاگ کھڑا کیا گیا اس کا واحد مقصد یہ تھا کہ میراجی کی شعریات کے

تشلیکی مراحل و منازل کو سمجھا جا سکے کیونکہ میراجی کی شاعری بالواسطہ یا بلاواسطہ ہر دو سطحوں پر مذکورہ

فکری میلانات سے نہ صرف متاثر ہے بلکہ ان کی نظموں میں ان خیالات کا بھرپور احترام کے ساتھ

اکتساب فیض کے منور نشانات بھی جا بجا ملیں گے۔ شرط صرف ان کی نظموں کے بین السطوری مطالعہ

کی ہے اگر سنجیدگی اور متانت کے ساتھ ان کے کلام سے ڈسکورس قائم کیا جائے تو مذکورہ نکات کے

عملی نمونے میراجی کے شعری تجربوں میں قوام کی صورت میں آپ موجود پائیں گے۔

محو لا بالا مباحث میں جو مسائل زیر بحث آئے ہیں، انہیں میراجی کے مندرجہ ذیل اقتباس کی روشنی میں دیکھنے کی ضرورت ہے یہ بھی درست بات ہے کہ فنکار کی باتوں پر آنکھ بند کر کے ایمان نہیں لانا چاہئے کیوں کہ تجزیہ نگار کے 'کنڈیشنڈ' ہونے کا احتمال ہمیشہ باقی رہتا ہے لیکن اتنی کامیابی تو ضرور ہاتھ لگتی ہے کہ فنکار کے ذہن کی بناوٹ اور اس کی سوچ کے زاویوں اور سمتوں کی تفہیم میں کافی مدد بھی ملتی ہے، لہذا میراجی کے اس اقتباس پر آئیے ہم غور کریں:

”موجودہ صدی کی جین الاتوامی کشمکش (سیاسی، سماجی اور اقتصادی) نے جو انتشار نو جوان میں پیدا کر دیا ہے وہ بالخصوص میرا مرکز نظر رہا اور آگے چل کر نفسیات نے اس تمام پریشان خیالی کو جنسی رنگ دے دیا۔۔۔۔۔ وشنو خیالات نے نہ صرف مذہبی لحاظ سے اپنا نقش چھوڑا بلکہ وہ اس کی ادبی روایات بھی کچھ اس انداز سے بروئے کار آئیں کہ دل دو ماغ ایک جیتا جاگتا برندا بن کر رہ گیا۔“ ۵

مذکورہ اقتباس میں میراجی نے جس طرح کی صورتحال کی طرفوں کو کھولنے کی سعی کی ہے وہ بالکل آپ کے سامنے ہے دراصل انہوں نے ان حالات کی روشنی میں ہی اپنے تخلیقی سفر کی سمتوں کو متعین کرنے کی کاوش کی اور ان موضوعات یا مسائل کے منطقوں کو روشن کرنے کی پوری کارروائی کو اپنا مرکز نظر جانا یا پھر اپنی مفکرانہ محک و دو کا محور قرار دیا۔ جدید نفسیات نے بقول ان کے پریشان خیالی کو جنس کا رنگ قرار دے دیا اور اس رنگ سے میراجی نے جیتا جاگتا اپنے لئے برندا بن آباد کر لیا۔ میراجی کے تخلیقی سفر کے لئے یہ نشان راہ تھی جس کی قیادت میں انہوں نے نئے طرز احساس، نئے طرز اظہار اور نئی شاعری کے لئے نئی راہیں متعین کیں۔ نمونہ یہ شعری اقتباس دیکھیں:

رات اندھیری ، بن سے سونا کوئی نہیں ہے ساتھ  
پون جھکولے پیڑ ہلائیں ، تھر تھر کانپیں پات  
دل میں ڈر کا تیر چھپا ہے ، سینے پر ہے ہاتھ  
رہ رہ کر سوچوں یوں کتنی پوری ہوگی رات؟

کیسے اپنے دل سے مٹاؤں برو اگن کا روگ  
کسے سمجھاؤں پریم پہلی کیسے کروں بنجوگ

بات کی گھڑیاں بیت نہ جائیں دور ہے ، اس کا دلیں  
دور دلیں ہے جہنم کا اور کہیں بدلے ہوں بھیں

بھیس بدلنے کے معنی یہ ہوئے کہ انہوں نے نہ صرف اپنا پیرا ہن بدلا بلکہ شاعری کے تمام  
مروجہ سانچوں سے انحراف کر بیٹھے اور ادبی معاشرہ جن باتوں سے مانوس تھا وہ ان سے گریز کا راستہ  
اختیار کیا اور اس کے علی الرغم بحور اور مروجہ نظام سے بھی گلو خلاصی کو ترجیح دی۔ ایک بات جو مجھے درطہ  
حیرت میں ڈالتی ہے وہ میراجی کے 'مشرق و مغرب کے نغمے' میں شامل شاعروں اور ادیبوں کی زندگی  
اور ان کے سوچ بچار سے ان کا بہت حد تک ہم آہنگ ہونا یا ان میں مشابہت کے پہلو سے رو برو ہونا،  
اس سلسلہ میں اتنا ہی کہا جاسکتا ہے کہ لاشعوری طور پر یہ خصوصیات ان کے اندر نفوذ کرتی چلی گئیں یا  
پھر شعوری طور پر ان باتوں کو اپنے لئے حریز جاں بنالیا۔

میراجی کے پسندیدہ شعرا میں بنگال کے چنڈی داس بھی تھے ان کے بارے میں یہ مشہور ہے  
کہ وہ رامودھوین سے عشق کر بیٹھے تھے یہی بات میراسین کے حوالہ سے میراجی کے یہاں عشق کے  
سلسلہ میں کئی قصے موجود ہیں۔ بودلیئر کے بارے میں میراجی نے خود یہ بات کہی ہے کہ وہ لاشعور کے  
شاعر تھے انہوں نے بھی شاعری کے متبادل نظام سے نہ صرف بغاوت کی بلکہ وہ نئے احساسات نئے  
لہجہ اور نئے انداز بیان کے شاعر تھے اور یہ تمام باتیں میراجی کے لئے بھی کہی جاسکتی ہیں۔ جمیل جالبی  
نے بودلیئر اور میراجی میں جو بعض باتیں مشترک تھیں اس کے حوالہ سے ان کا یہ اقتباس ملاحظہ کریں:

”بودلیئر نے سماج کے خلاف احتجاج کرنے کا طریقہ نکالا کہ اپنا سر منڈوا کر اس پر  
ہر رنگ پھیر دیا اور احتجاج کی عبارت سر پر لکھ کر اور ایک کیکڑے کو دھاگے میں  
باندھ کر پیرس کے ایک ریستوران کے باہر کھڑا ہو گیا اور کیکڑے سے مخاطب ہو کر  
احتجاج کرتا رہا۔ میراجی نے بھی ایک بار اسی قسم کی وضع اختیار کی تھی۔“ ۹

بودلیئر ساری عمر قرض خواہوں سے جان نہ چھڑا سکا میراجی کے ساتھ بھی کچھ اس قسم کا سانحہ  
پیش آیا، ان کے قرض دینے والوں میں چند پٹھان بھی تھے جو انہیں ساری عمر ڈھونڈتے رہے۔  
ایڈگراہیلن پو کے بارے میں میراجی نے لکھا ہے کہ

”کوئی اسے شرابی کہتا ہے، کوئی اعصابی مریض، کوئی اذیت پرست اور کوئی جنسی  
لحاظ سے ناکارہ ثابت کرتا ہے اور ان رنگارنگ خیال آرائیوں کی وجہ سے اصلیت

پرایے پردے پڑ گئے ہیں کہ اٹھاتے نہیں بننا ہے۔“ ۱۰

لطف کی بات تو یہ ہے کہ میراجی نے ایڈ گرائلن پو کے سلسلہ میں یہ باتیں ۲۲-۲۳ رسال کی عمر میں کی تھیں لیکن میراجی نے اس طرح کے خیالات اور تصورات کو اپنا کر اسے ایک تیار روپ دیا تو آج ہم میراجی کے سلسلہ میں یہ باتیں کر رہے ہیں۔ میراجی آگے بھی بڑی دلچسپ باتیں اس سلسلہ میں کرتا ہے، میراجی کو سمجھنے کے لئے ان باتوں سے میرا خیال ہے، واقف ہونا ضروری ہے۔ آگے وہ کہتا ہے۔ اس کی بیوی ایک ایسا سایہ بن جاتی تھی جسے حقیقت سے کوئی تعلق نہ تھا۔“ اب میراجی پو کی بیوی کے سلسلے میں جس سایہ کی بات کر رہے ہیں وہ میراجی کی شاعری میں بھی علامت کے روپ میں بار بار استعمال ہوا ہے۔ آگے لکھتے ہیں کہ

”یہ ایڈ گرائلن پو جو عورت کے بجائے عورت کے تصور کی پوجا کرتا تھا۔“ ۱۱

میراجی کے شعری کمالات کے سلسلہ میں یہ بات معروف ہے کہ میراجی کو تصور سے پیار ہے، تصور میراجی کا آدرش ہے۔ منظر بھی منظر بن کر نہیں، تصور بن کر شاعری میں آتا ہے۔

ہاں تصور کو میں اپنے بنا کر دولہا  
بند ہوتا ہوا کھلتا ہوا دروازہ ہے  
ہاں یہی منظر لبریزِ بلاغت اب تو  
آئینہ خانہ میں جھلکتا ہے مدام

مذکورہ حوالوں کی روشنی میں میراجی کے تخلیقی تار و پود اور اس میں شامل محرکات اور عوامل کا آسانی سے پتہ لگایا جاسکتا ہے کہ انہوں نے ذہن کی بناوٹ اور اس کی تشکیل میں اپنے پسندیدہ ادیبوں اور شاعروں سے کس کس طرح سے اور کن کن سطحوں پر اکتاب فیض کیا ہے۔ حیرت کی بات تو یہ ہے کہ متضاد خیالوں سے استفادہ کے بعد بھی ایک نوع کی وحدت قائم کرنے میں وہ کامیاب ہوئے ہیں۔

دنیا کی دو عالمی جنگوں کے نتیجہ میں جو معاشرہ اقتصادی، معاشی، فکری اور اخلاقی سطح پر ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہو رہا تھا۔ سرمایہ دارانہ اور جاگیردارانہ نظام کی تفصیلیں منہدم ہونے لگیں تھیں، روایتی سماجی اور اخلاقی نظام معرضِ تشکیک میں آگئے تھے۔ قدیم اور جدید کے امتیازات واضح ہونے لگے۔ روایتی و قدیمی اقدار سے نظام میں ایک نوع کا انحراف شروع ہو گیا بلکہ یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ



سماجی اور مزاحمتی قوتوں کا فروغ ہونا شروع ہو گیا۔ برصغیر بھی اس بدلے ہوئے منظر نامہ سے متاثر ہوئے بغیر نہ رہ سکا۔ بے یقینی، تشکیک اور فرسودہ اخلاقیات جو اتنے دنوں تک پاؤں کی زنجیر بنی ہوئی تھی اس سے رہائی اس نسل کے نوجوانوں نے اپنا ایمان سمجھا۔ میراجی کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے جو بھی مشاہدہ کیا اسے بے کم و کاست نہ صرف نثر میں بلکہ اپنی شاعری کے حوالہ سے قارئین کے سامنے پیش کر دیا۔

”مستقبل سے میرا تعلق بے نام سا ہے۔ میں صرف دو زمانوں کا انسان ہوں، ماضی اور حال یہی دو دائرے مجھے ہر وقت گھیرے رہتے ہیں اور میری عملی زندگی بھی ان ہی کی پابند ہے۔“ ۱۲

میراجی کے لئے اگر حال اور ماضی زیادہ قابل اعتبار تھے تو اس کے یہی معنی ہوئے کہ جو ’ذہنی زندگی بسر کرنے‘ کی بات کی ہے اسے صرف اپنی داخلی اور ظاہری واردات کو ہر طرح سے چھان بین کر کے دیکھنا اور اپنی شعریات کے لئے امکانات تلاش کرنے سے عبارت ہے۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہا جاسکتا ہے کہ میراجی کا خارجی روپ دراصل ان کے داخلی وجود کا زائیدہ ہے۔ میراجی عام نوجوانوں کی سوچ و فکر کا نہ صرف ترجمان تھے بلکہ ان کے Aspiration کی کامیاب آئینہ داری بھی کرتے رہے۔

وہ جس طرح کی شاعری کو رواج دے رہے تھے یقیناً وہ شاعری نہیں تھی جس کے اردو کے قارئین عادی ہو چکے تھے۔ بودلیئر اور طارے کے مطالعہ سے میراجی نے خیالات کو مجسم کرنے کا جو ہنر اور شعور ان دونوں سے حاصل کیا تھا اسے نہ صرف نئی اردو شاعری کے قالب میں ڈھالنے کی سعی کی بلکہ انسان کی داخلی دنیا کی خواہشات اور اندرون میں پروردہ اضطراب و ہیجان کو حقیقی تصویروں کے روپ میں پیش کیا۔ ان تمام کارگزاریوں کی وجہ سے نئی نظم میراجی کے ہاتھوں داخلی جذبات اور نفسیاتی الجھنوں کی کامیاب اظہار بن گئی۔ مغربی طرز احساس کو اپنے تہذیبی طرز احساس کے ساتھ ہم آہنگ کرنا اور تخلیقی سطح پر ایک خوشگوار امتزاج کی صورت میں اسے پیش کرنا میراجی کا کمال تھا جو کسی اور سے نہ ہو سکا۔ جمیل جالبی نے ان کے اس خوشگوار امتزاج اور نئے طرز کی مختلف منطوقوں کو کچھ اس طرح روشن کرنے کی کادش کی ہے۔

”اس امتزاج، نئی ہیئت، نئے شعور شاعری، نئے موضوعات، نئی علامات اور

لفظیات نے میراجی کی شاعری میں ابہام کو جنم دیا۔ جب ہر چیز نئی ہو جب دو طرز احساس نئی سطح پر شیر و شکر ہو رہے ہوں جب نئی ہیئت میں قدیم طرز احساس یا قدیم ہیئت میں نیا طرز نمودار ہو رہا ہو تو ابہام ایک فطری عمل ہے۔ جب میراجی نے شاعری شروع کی تھی تو یہ ابہام بہت گہرا تھا لیکن وقت کے ساتھ ساتھ جیسے جیسے یہ عام شعور کا حصہ بنتا گیا۔ ابہام کا رنگ بھی ہلکا پڑتا گیا اور آج جب ہم اس شاعری کو پڑھتے ہیں تو یہ زیادہ رواں، صاف اور پراثر نظر آتی ہے۔ آج اس رنگ نے نئی فسلوں کی شاعری میں اثر کر اپنی اجنبیت دور کر دی ہے۔“ ۱۳

جنسی موضوعات پر میراجی نے جو نظمیں لکھیں ان میں ابہام کا پایا جانا کوئی حیرت کا مقام نہیں ہے۔ میراجی نے جس طرز اظہار اور جس قسم کے موضوعات کو شاعری کی تمام تر پیچیدگیوں کے ساتھ نظم کرنے کی کوشش کی انہیں ابہام کا سہارا لیتا ہی تھا اور یہی بات جنس کی تو اس میں کوئی دورائے نہیں کہ جنس ابہام کے پردوں میں ہی نہ صرف جمالیاتی سطح کو چھو سکتی ہے بلکہ اس کے مطالبات بھی ابہام کی وجہ سے پورے ہو سکتے ہیں اور ہوتے بھی ہیں۔ ایک طرف تو رسمی اخلاقیات کی سخت گیری اتنی تھی کہ کھل کر جنسی موضوعات پر بات نہیں کی جاسکتی تھی اسے ایک ناپسندیدہ فعل سمجھا جاتا تھا۔ اختر شیرانی نے پہلی بار سہلی اور ریحانہ نام کے کرداروں کو عشقیہ شاعری میں معروف کیا لیکن صرف نام ہی لے پائے کیونکہ جنس اختر شیرانی کا موضوع نہیں تھا لیکن میراجی نے نہ صرف عورت کو بلکہ جنس کو اردو شاعری میں داخل کیا اور ہمارے شعور کا حصہ بنایا جنس اور اس کی فطری قوتوں کے بارے میں کچھ اس طرح رقمطراز ہیں۔

”جنسی فعل اور اس کے تعلقات کو میں قدرت کی بڑی نعمت سمجھتا ہوں اور جنس کے گرد جو آلودگی تہذیب و تمدن نے جمع کر رکھی ہے وہ مجھے ناگوار گزرتی ہے اس لئے رد عمل کے طور پر دنیا کی ہر بات کو جنس کے اس تصور کے آئینے میں دیکھتا ہوں جو فطرت کے عین مطابق ہے اور..... جو میرا آدرش ہے۔“ ۱۴

محولہ بالا اقتباس میں میراجی نے کھل کر جنس کے بارے میں جو اس کے خیالات اور تصورات ہیں بیان کر دیا ہے۔ اس لئے انہوں نے رد عمل اور آدرش دو لفظوں کا نہ صرف استعمال کیا بلکہ انہوں نے ان دو لفظوں کے حوالہ سے اپنی طرز کی شاعری کا دستور العمل پیش کرنے کی بھی کوشش

کی ہے۔

تخلیقی سفر میں میراجی نے قدیم شعری روایت کی طرف بھی توجہ دینا شروع کی، اردو میں محبوب کو اکثر مذکر باندھتے ہیں لیکن ہندی شاعری کا اختصاص یہ ہے کہ اظہارِ عشق عورت کرتی ہے جہاں ایک طرف کرشن اور گوپیوں کی جنسی اور جمالیاتی روایت کا دور دورہ ہے تو دوسری طرف ہمارے یہاں بارہ ماسہ کی روایت بھی ہے۔ میراجی ابہام کے پردے میں اپنی جنسی شاعری کر رہے تھے اس وقت نضا میں اختر شیرانی کی شاعری کا شامیانہ تنا ہوا تھا لیکن اختر کی شاعری بہت جلد نضا میں تحلیل ہو گئی لیکن میراجی نے اپنی انفرادیت کا نقش وقت کی قمر طاس پر ثبت کر دیا۔ اس صداقت کی طرف ہمیں توجہ دینے کی ضرورت ہے کہ میراجی نے ہندی شاعری کے علامات، اساطیر، تلمیحات اور حکایات سے بھی استفادہ کیا اور اپنی شاعری میں ایک نوع کے انجذب اب اور انضمام کی کیفیت بھی پیدا کر دی جس زمانہ میں میراجی شاعری کر رہے تھے اسی زمانہ میں ’انکارہ‘ شائع ہوا تھا لیکن یہ نثر میں تھی اس لئے اس کو ضبط کر لیا گیا لیکن میراجی ابہام کے پردے میں جنسی مضامین نظم کر رہے تھے اس لئے اسے ضبط کرنا یا اس پر پابندی لگانا ممکن نہ ہو سکا اس وقت فیض اور راشد نے اظہار و بیان کی سطح پر فارسی روایت سے اپنا رشتہ استوار کر رکھا تھا لیکن میراجی نے اس روایت سے پورے طور پر بغاوت نہیں کی لیکن قدرے انحراف کر کے رد عمل کے طور پر ہندی شاعری کی روایت سے مستحکم رشتہ قائم کیا۔

بقول وزیر آغا میراجی سے پہلے نظم کا سفر داخل سے خارج کی طرف تھا لیکن میراجی پہلی بار جدید اردو نظم کو فراز سے نشیب کی طرف لانے میں کامیاب ہوئے۔ انہوں نے نہ صرف قدیم طرزِ شاعری سے انحراف کیا بلکہ نئی شاعری کی داغ بیل بھی ڈالی۔ شرر سے تصدق حسین خالد تک اردو نظم نئی تجربوں سے روشناس ہو چلی تھی، انگریزی اور فرانسیسی خطوں کے تراجم نے ان تجربوں کو تقویت تو ضرور بخشی لیکن یہ بھی سچ ہے کہ میراجی نے نظم کی نئی تعمیر و تشکیل میں ایک نیا طرز اور نیا لب و لہجہ ہی خلق نہیں کیا بلکہ شاعری کیلئے ایک ’نئی فرہنگ‘ کی بھی بنیاد ڈالی جس نے ہماری زندگی کی معنویت ہی بدل ڈالی اور زندگی کو دیکھنے یا پرکھنے کا ایک نیا زاویہ فراہم کر دیا۔ اس سلسلہ میں وزیر آغا کا درج ذیل اقتباس ملاحظہ کریں کہ انہوں نے پہلی بار میراجی کے حوالہ سے جو نظم نے نیا رخ اختیار کیا ہے اس سے مکالمہ قائم کیا ہے۔

”جدید اردو نظم میں فراز سے نشیب کی طرف لڑھکنے کا آغاز میراجی سے ہوتا ہے لیکن



میراجی نے اپنی مدافعتی قوتوں کی مدد سے تحفظ ذات کی کوشش بھی کی جس کے نتیجے میں تصادم اور آدرش کے متعدد پہلو اس کی نظموں میں ابھرے چلے آئے ہیں۔ بڑی بات یہ ہے کہ میراجی سے اردو نظم کی ایک نئی جہت کا آغاز ہوتا ہے۔“ ۱۵

مذکورہ نکات کی روشنی میں ہم یہ کہنے میں خود کو شاید حق بجانب پائیں کہ میراجی کے توسط سے نظم گوئی کا سفر حقائقِ جینی سے نفسی درونِ جینی کی طرف نہ صرف مزگیا بلکہ فکری و داری اور گہری رمزیت، ٹھوس واقعاتی وجود سے پھوٹنے کے بجائے اندرونِ ذات کے حوالہ سے اپنی پہچان کرانے لگی۔

اس میں دورائے نہیں کہ میراجی کے یہاں جنس کا موضوع نمایاں ہے بلکہ ابتدائی کئی نظمیں جنس کے مختلف ڈائنشن کا احاطہ بھی کرتی ہیں۔ بعض لوگوں نے میراجی کی جدید نفسیات سے گہری وابستگی اور ملارے وغیرہ کے اثرات کا نتیجہ بھی قرار دیتے ہیں۔ کم ہی لوگ اس رمز سے واقف ہیں کہ میراجی کے یہاں جنس کا فروغ کسی رجحان کی نمونہ نہیں اس کا گہرا تعلق شاعر کے اندرون سے ہوتا ہے یعنی کہ اس کی ذات کی باطنی سطح سے شمولیت ضروری ہے۔ میراجی جنس کو جو برت رہے تھے وہ نفسیاتی ضرورت کے زیرِ نگین تھا۔ لاشعور کی ایک بڑا سرا رصفت یہ ہوتی ہے کہ وہ بہت سی جنسی الجھنوں اور پیچیدگیوں کو شعور کی سطح پر کھینچ لاتا ہے اور وہ قاشوں کی صورت میں میراجی کی نظموں میں بکھری ملیں گی۔ میراجی کی اس طرح کی کارگزاریوں کو اس کی جوانی کے رنگ و امنگ سے منسوب کرنا آئسب نہیں ہے۔ میراجی کی دنیا باطن کی طرف مڑ گئی ہے وہ بڑے فطری انداز میں عورت کے کل کی طرف مڑ گیا ہے اور عورت کے تعلق سے بہت سی علامتیں از خود ان کی نظموں میں ابھرتی چلی گئی ہیں۔

وزیر آغا میراجی کی اس مخصوص خصوصیت کی طرف ہماری توجہ کچھ یوں مبذول کراتے ہیں کہ:

”میراجی کی ایک خاص جہت کی ایک گہری تہہ بھی ہے۔ یہ تہہ تہذیب کے ماضی کی

طرف میراجی کی مراجعت کو ظاہر کرتی ہے۔ غمی اثرات نے ایک طویل مدت تک

وطن کی دھرتی سے قریب آنے کی اجازت نہیں دی تھی۔ حتیٰ کہ حب الوطنی کے تحت

لکھی گئی بیشتر نظمیں بھی دراصل ایک اونچے سنگھاسن سے اپنے وطن کے گن گانے

اور اسے دوسرے ممالک سے برتر ثابت کرنے کی ایک کاوش کے سوا اور کچھ نہیں

تھیں۔ میراجی کے یہاں پہلی بار دھرتی کے لمس اور اس کی خوشبو بڑے بھرپور

انداز میں ظاہر ہوئی۔ ثبوت اس کا یہ ہے کہ میراجی نے نہ صرف ہندوستان کے



ارضی مظاہر کو اپنی نظموں میں سمویا ہے بلکہ تلمیحات اور استعارات کے سلسلے میں بھی زیادہ تر دہی اثرات ہی کو قبول کیا ہے۔“ ۱۶

آگے میراجی کی دشمنو بھگتی تحریک سے اٹوٹ وابستگی کے حوالہ سے بھی، کچھ اس طرح رقمطراز ہیں کہ:

”دشمنو بھگتی تحریک سے میراجی کا تعلق خاطر بھی دراصل اپنی تہذیب کے ماضی کی طرف اس کی مراجعت کو ہی ظاہر کرتا ہے پھر خود دشمنو تحریک میں تقسیم، زرخیزی، بت پرستی، چٹنے اور لپٹنے کے اوصاف موجود تھے۔ میراجی کے ہاں بھی ابھرتے چلے آئے ہیں۔ جنس کے بارے میں میراجی کی مخصوص جہت بھی ایک بڑی حد تک ہندوستانی تہذیب کے ماضی کی طرف اس کی زمینی مراجعت کا ہی ایک نتیجہ ہے۔ مثلاً کرشن اور رادھا کے معاشرت نے اس پر گہرے اثرات مرتب کئے ہیں اور ہندو مندروں میں کالی اور شیولنگ کی پوجا کے رجحان اور جنگل کے معاشرے نے اس کے لکھن کے جنسی پہلوؤں کو ایک خاص صورت عطا کی ہے۔“

میراجی کی نظموں سے رجوع کرنے سے پہلے خود میراجی کی ایک بات جو انہوں نے اپنی شخصیت سے جڑے مسائل کی طرف اور ایک نوع سے اس کے حل کے لئے ہماری توجہ کی باگ ماضی کی طرف موڑنے کی سعی کی ہے۔

”ماضی کے رنگ محل کی کتنی ہماری ذات کے بہت سے مسائل کو سلجھا سکتی ہیں اس سے انکار نہیں ہو سکتا ہے اس لئے اپنی شخصیت کی نشوونما کی ایک جھلک دیکھنے کے لئے میں بھی ماضی کی طرف رجوع کرتا ہوں۔“ ۱۷

میراجی کے اس بیان کی روشنی میں بدنام زمانہ نظم ’لب جو بارے‘ کا اگر ہم جائزہ لیں تو یہ کہنا پڑے گا اگر کوئی ہندومت اور اس کی معروف روایتوں سے واقف نہیں ہے تو اسے یہ نظم سمجھ میں نہیں آئے گی۔ ایک حلقہ میں اس کی تعبیر کچھ یوں ملتی ہے کہ یہ نظم دراصل منش اور پراکرتی کے مابین ایک ازلی رشتے کی ایک قدیم اور المناک سرگزشت ہے۔ ہندوؤں کی مقدس کتاب ’گیتا‘ کے مطابق برہما یعنی پراکرتی کے دن اور رات سیکڑوں یگوں پر محیط ہوتے ہیں یعنی پراکرتی (فطرت) کا جب دن ہوتا ہے تو وہ دراصل سیکڑوں یگوں پر محیط ہوتا ہے اور ہر شے پراکرتی میں جذب ہو جاتی ہے یا پھر اس میں اس کا ادغام ہو جاتا ہے، نظم کا پہلا بند یوں ہے:

ایک ہی پل کے لئے بیٹھ کے پھر اٹھ بیٹھی!  
 آنکھ نے صرف یہ دیکھا کہ نشست بت ہے  
 یہ بصارت کو نہ تھی تاب کے وہ دیکھ سکے  
 کیسے تلواری چلی کیسے زمیں کا سینہ  
 ایک لمحے کیلئے چشمہ کے مانند بنا

اس سلسلہ میں کمار پاشی کی اس رائے سے رو برو ہو لیں:

”یہاں نظم کا ’میں‘ میں جو اپنی شخصیت کی نشوونما کی ایک جھلک دیکھنے کے لئے  
 ماضی کی طرف رجوع کرنا ضروری سمجھتا ہے۔ پراکرتی کو دور ماضی کے کسی دن  
 میں دیکھتا ہے جب وہ پھر سے اٹھ بیٹھی تھی یہاں ایک پل کا استعمال اس لئے بھی  
 مناسب ہے کہ پراکرتی کے لئے تو اس کی بات صرف ایک پل کی ہے اور اس کا  
 دن بھی ایک ہی پل کا ہے اس طرح منش کی زندگی کو ایک پل کی زندگی کہا گیا ہے  
 لیکن نظم کے ’میں‘ یہ تاب کہاں کہ پراکرتی کے عظیم الشان اور بیکراں روپ کو  
 آنکھوں میں بھر سکے۔ اسے نہیں معلوم کہ کب پراکرتی کی رات ختم ہوئی اور کب  
 اس میں زندگی ظاہر ہوئی دوسرے بند میں زمانہ حال کو پیش کیا گیا ہے جس میں نظم  
 کا ’میں‘ پراکرتی کے جاگنے کے تصور کو ذہن کے دائرہ خاص میں اسیر کرنے کا  
 تمنائی ہے۔ نظم کے اگلے بندوں میں جس جل پری یا رادھا کا ذکر آیا ہے جس کو  
 پا کر وہ بانسری ہاتھ میں لے کر گوالا بننے کی خواہش ظاہر کرتا ہے۔ وہ بھی پراکرتی کا  
 ہی ایک روپ ہے۔ عورتوں کو یوں بھی دید اور پرانوں میں دھرتی ماں کا درجہ دیا گیا  
 ہے جو منش کی تخلیق کرتی ہے۔  
 نظم کے یہ آخری تین مصرعے:

لیکن افسوس کہ میں اب بھی کھڑا ہوں تنہا  
 ہاتھ آلودہ ہے، نمدار ہے، دھندلی ہے نظر  
 ہاتھ سے آنکھ کے آنسو تو نہیں پوچھے تھے!

نظم کے ’میں‘ کے اس کرب کو ظاہر کر رہے ہیں جو کبھی پراکرتی کا ایک حصہ تھا آج

اس سے بچھڑ کر تنہا رہ گیا ہے۔ دوسرے معنی میں وہ بالآخر پراکرتی میں سما جانے کو  
 ہی حیات انسانی کی معراج سمجھتا ہے۔“

میراجی کی نظموں کی تفہیم میں اکابرین نے ہندو دیومالا، مغربی مفکرین، فرائڈ، ینگ کے  
 فکری میلانات کے حوالہ سے سمجھنے جاننے اور پرکھنے کی کوشش کی ہے۔ ہم اختلاف اور اتفاق کر سکتے  
 ہیں کیونکہ کسی کی کوئی بات حرف آخر نہیں ہے لیکن ہمیں ان تمام آراء کو سنجیدگی سے دیکھنا ہوگا کیونکہ ان  
 اکابرین نے میراجی کی نظموں کو سمجھنے میں جن ماحذوں اور سرچشموں تک رسائی حاصل کی ہے اس کی  
 توداد انہیں ملنی ہی چاہئے۔ اس میں دورائے نہیں کہ میراجی کو اپنی روایت سے کافی لگاؤ تھا۔ نظیر کے  
 بعد میراجی اپنی زمین سے جڑنے کی طرف متوجہ ہوئے وہ کبھی اپنی شاعری میں ایک درویش نظر آتا  
 ہے تو کبھی ایک سنت اسے اچھی طرح یہ علم ہے کہ دیدوں اور پرانوں کے مطابق ہندوستانی تہذیب  
 بڑی پرانی ہے۔ میراجی کا یہ شیوہ خاص رہا کہ وہ جنسی عمل کو تخلیقی عمل سے کم اہمیت نہیں دیتے اور یہ  
 بات پورے دھوک کے ساتھ وہی شخص کہہ سکتا ہے جسے دشنومت پر پورا اعتماد ہو۔ میراجی کی پراکرتی  
 سے وابستگی اس کے اس اعتماد کو درشتاتی ہے۔ پراکرتی کے متنوع اور بوقلموں مناظر اس کی نظم میں آپ  
 کو جا بجا دکھائی دیئے، چند مثالیں درج ذیل ہیں۔

پھیلی دھرتی کے سینے پہ جنگل بھی ہیں لہلہاتے ہوئے

اور دریا بھی ہیں دور جاتے ہوئے

اور پریت بھی ہیں اپنی چپ میں لگن

اور ساگر بھی ہیں جوش کھاتے ہوئے

ان پر چھایا ہوا نیلا آکاش ہے

نیلے آکاش میں نور لائے ہوئے دن کو سورج بھی ہے

رات آنے پر تے ستارے بھی جھمکاتے ہوئے

’دور کنارا‘

یہ میں کہہ رہا ہوں

یہ بستی یہ جنگل، یہ رستے، یہ دریا، یہ پریت، عمارت، مجاور، مسافر

ہوائیں، نباتات اور آسمان پر ادھر ادھر سے آتے جاتے ہوئے چند بادل

یہ سب کچھ، یہ ہر شے، مرے ہی گھرانے سے آئی ہوئی ہیں  
'یگانگت'

پہلے پھیلی ہوئی دھرتی پہ کوئی چیز نہ تھی  
صرف دو پیڑ کھڑے تھے چپ چاپ  
ان کی شاخوں پہ کوئی پتہ نہ تھے  
ان کو معلوم نہ تھا کیا ہے خزاں کیا ہے بہار  
پیڑ نے پیڑ کو جب دیکھا تو پتے پھوٹے  
'برقع'

کوئی پیڑ کی نرم ٹہنی کو دیکھے  
لچکتی ہوئی نرم ٹہنی کو دیکھے  
مگر بوجھ چوں کا اترتے ہوئے پیرہن کی طرح بیج کے ساتھ ہی  
فرش پر ایک مسلا ہوا  
ڈھیر بن کر پڑا ہے

'رس کی انوکھی لہریں'

اوپر کے چند شعری اقتباسات میراجی کی پراکرتی سے انوٹ وائسنگی اور والہانہ شغف کا  
بھرپور پتہ دیتے ہیں۔ دراصل پراکرتی کو وہ آدرش مانتے تھے اور ساری زندگی اس آدرش کو گلے سے  
لگائے رکھا، لمحہ موجود یعنی حال میں اپنی ذات کے فہم و ادراک کے لئے میراجی کے پاس ماضی کی کنجی  
موجود تھی۔ لہذا وہ ہر شے پر معروضی نگاہ ڈالنے کے عادی ہو گئے تھے۔ یہاں تک کہ اپنی محبوبہ میراسمین  
کو بھی ہمیشہ ایک فاصلے سے ہی دیکھا اور اپنی کسی لطم میں اس کے واضح نقش کو ابھارنے کی کاوش نہیں  
کی بلکہ بڑی چابکدستی اور فنکارانہ ہنرمندی سے میراسمین کو ماضی کے دھندلکے میں دھکیل دیا اور اس  
طرح میراسمین میراسمین بنی رہی۔

بلکہ کبھی رادھا، کبھی بادل، کبھی سرسبز کھیت، کبھی ندی، کبھی ساگر، کبھی پریت میں مبدل  
ہو گئی یعنی کہ میراسمین کو انہوں نے پراکرتی کا ہی کوئی روپ بخش دیا۔ دوسرے لفظوں میں اگر یہ کہا  
جائے تو بیجا نہ ہوگا کہ انہوں نے اس طرح ان تمام مظاہر کے آفریدگار یعنی خالق کی تلاش پر نکل پڑے



جس نے پراکرتی کا یہ تماشا رچا تھا۔ میرا سین کی تلاش میں میراجی کافی دور نکل گئے۔ ماضی کی طرف مراجعت کر کے ہندوستان کے پرانے شاعر امارو سے جا ملے کیونکہ ان کے گیتوں نے میراجی کی روح کو نہ صرف آسودگی فراہم کی بلکہ ان کے اضطراب کو آسودگی سے ہم آہنگ کرنے میں مؤثر کردار بھی ادا کئے۔ اپنی نظموں اور گیتوں میں رادھا کو میرا سین کے روپ میں دیکھا اور اپنی نظموں میں اس کی مختلف جھلکیاں جو انہوں نے پیش کی ہیں اسے دیکھنے کے لئے جس بصیرت کی ضرورت ہے وہ کہاں میسر چند نظموں سے یہ ٹکڑے ملاحظہ کریں:

یہ چندا کرشن۔ ستارے ہیں جہر مٹ برندا کی سکھیوں کا!  
 اور زہرہ نیلے منڈل کی رادھا بن کر کیوں آئی ہے؟  
 کیا رادھا کی سندرتا چاند بہاری کے من بھائے گی  
 ’منجوں‘

جھومی گیسو کی سایہ تو دھیان انوکھا آیا  
 نٹ کھٹ برندا بن سے ساتھ میں رادھا کو بھی لایا  
 رادھا مکھ کی اجلی صورت، شام گیسو کے سایہ

’ایک فنکار‘

پھر وہی دور پلٹا آیا ہے اب راجکمار  
 رشک فردوس محل کی زینت  
 یعنی شہزادی یثودھا کو لئے آتا ہے

’اجنات کے غار‘

مجھے تو کبھی کبھی یہ محسوس ہوتا ہے کہ میراجی نے میرا سین کے بھیس میں خود کو ہی تلاش کرنے کی کاوش کی ہے اور اپنی تلاش کے لئے اس نے کئی طرح کے سوانگ بھی بھرے ان کی نظمیں اور ان کے دوسرے اہم ادبی سرمائے کے مطالعہ سے کوئی بھی نتیجہ اخذ کر سکتا ہے کہ اسے نہ میرا سین سے کوئی دلچسپی تھی نہ ہی اپنی ذات سے بلکہ اسے اگر کسی شے سے انس یا لگاؤ تھا تو صرف ان کو اپنی تخلیقی سرگرمیوں سے تھا۔ میراجی نے اپنی تحریر میں کہیں اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ اس کی نظمیں ’اس کی ہستی کا عریاں اظہار ہیں‘ میراجی اردو کا واحد شاعر ہے جسے اپنے ملکی رسوم اور عقائد سے گہری عقیدت

تھی۔ اپنی نظموں میں انہوں نے دھرتی کی روح سے خود کو ہم آہنگ کرنے کی انتھک کوششیں کی اور کامیاب بھی ہوئے۔ وزیر آغا نے بھی اس سلسلہ میں اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔

”اردو نظم میں میراجی وہ پہلا شاعر ہے جس نے محض رسمی طور پر ملکی رسوم و عقائد اور مظاہر سے وابستگی کا اظہار نہیں کیا اور مغربی تہذیب کے رد عمل کے طور پر اپنے وطن کے گیت گائے ہیں بلکہ جس کی روح دھرتی کی روح سے ہم آہنگ اور جس کا سوچنے اور محسوس کرنے کا انداز قدیم ملکی روایات، تاریخ اور اساطیر سے مملو ہے۔“ ۱۸

میراجی بھی ملارے کی طرح اپنی شاعری کی فہم اور اس کے ابلاغ و ترسیل کے لئے ایسے قاری کی تلاش میں تھے جنہیں ان کی شعریات کے ابہام و تفہیم میں کوئی دشواری پیش نہ آئے۔ میراجی کے مقابلے میں ملارے کی خواہش یہ تھی کہ اس کی شاعری دبیز علامتوں کے ساتھ سامنے آئے کہ پڑھنے والے اپنی اپنی استعداد کے مطابق اس سے معنی اخذ کرتے رہیں کسی نے کہا کہ میراجی فنی اور فکری طور پر ملارے کے قریب بھی نہیں بھٹکتے۔ ملارے میں جیسا کہ لوگ باگ کہتے ہیں کہ فکری آفاقیت کے لحاظ سے ملارے کو میراجی پر فوقیت حاصل تھی۔ میں قطعی اس طرح کی بحثوں میں پڑنا نہیں چاہتا، بس میں اتنا ماننا ہوں کہ میراجی اپنے مطالعہ کی وسعت اور ذہن کی زرخیزی کے حوالہ سے اپنی ایک الگ پہچان رکھتے تھے اور انہیں میں نے اپنے طرز کی منفردیت کی بنا پر پوری اردو کی شعری روایت میں تنہا پایا۔ میراجی کا شعری رویہ ابہام اور ابلاغ کے درمیان ایک ایسے دھارے کی تھی جو صرف میراجی سے ہی مخصوص ہے۔ رشید امجد فن اور شخصیت میں ایک جگہ کچھ اس طرح رقمطراز ہیں:

”میراجی کا رویہ ابہام اور ابلاغ کے درمیان رہتا ہے ان کے یہاں ابہام کی اس طرح کی خواہش قطعی نہیں کہ ملارے کی طرح اپنی شاعری کو Punctuations سے آزاد کر کے معنوی ابہام کے ساتھ ساتھ لفظی ابہام پیدا کر کے قاری کو الجھا دیں اور نہ وہ آندرے ژید کی سطح کو چھوتے ہیں۔ آندرے ژید obscenity اور Vulgarity تخلیق کے نامیاتی قوت کے طور پر ابھرتی ہے۔ جب کہ میراجی کی obscenity اور Vulgarity بعض اوقات ظاہری نمائش سے آگے نہیں بڑھی۔“ ۱۹

میں جنسی کھیل کو ایک تن آسانی سمجھتا ہوں  
 ذریعہ اور ہے معبود سے ملنے کا دنیا میں  
 تھک کا بڑا ساگر ، تصور کے حسین جھوٹے  
 لئے آتے ہیں بارش میں تمنائیں عبادت کی  
 مگر پوری نہیں ہوتی ، تمنا دل کی چاہت کی!  
 کسی عورت کا پیراہن کسی خلوت کی خوشبوئیں  
 کسی ایک لفظ بے معنی کی میٹھی میٹھی سرگوشی  
 یہی چیزیں مرے غم گیس خیالوں پر ہمیشہ چھائی رہتی ہیں  
 عبادت کا طریقہ..... حرکتیں ، تشنہ و مبہم  
 لبھاتے ، ناچ ناچیں اور ریلے راگ بھی گائیں  
 مگر یہ مردہ دل عادی ہے بس غمگین خیالوں کا  
 گھٹا آتی نہیں ، خوشیوں کی بارش لا نہیں سکتی  
 مری روح حزیں محکوم ہے اپنے تاثر کی!  
 ذریعہ اور ہے معبود سے ملنے کا دنیا میں؟  
 میں جنسی کھیل کو کیوں ایک تن آسانی سمجھتا ہوں؟  
 کبھی انسان کی عمر مختصر پر غور کرتا ہوں  
 ابھی فانی تمنائوں کی جھیلوں میں یونہی کچھ یاس پھرتا ہوں  
 میں جنسی کھیل کو ایک تن آسانی سمجھتا ہوں

میرا خیال ہے کہ رشید امجد نے جنسی موضوع کے تعلق سے آندرے ژید اور میراجی دونوں  
 کے لئے جو obscenity اور Vulgarly کے الفاظ کا انتخاب کیا ہے مجھے نہیں لگتا کہ یہ دونوں لفظ  
 نظم کے تناظر میں موزوں لفظ ہیں۔ جنسی موضوع کو یا پھر اس کے مختلف زاویوں کی نقاب کشائی کو  
 ہم Vulgarly سے تعبیر نہیں کر سکتے اور نہ کرنا چاہئے، ہم جب بھی کسی نظم کا تجزیہ کرنے بیٹھتے ہیں  
 تو ہمیں موضوع کے تعلق سے کسی قسم کے تعصب کو راہ دینا نہیں چاہئے۔ یہ تمام باتیں رسمی اخلاقیات  
 کی جبر ہیں اور ایک نوع کا استبداد بھی، میرا خیال ہے کہ میراجی اس طرح کے تجربوں میں اظہار کے

ایک عذاب سے گزر رہے تھے۔ وہ انسانی تعلقات اور معاملات کو جنسی نفسیات یا پھر ثقافتی سیاق میں منطقی اور جذباتی انسلاکات کے ساتھ ایک نوع کے نارمل رشتے کو رو بہ عمل آتے دیکھتے ہیں اور یہاں بھی اخلاقی اقدار کی پاسداری کا پورا اہتمام موجود ہے۔

میں نے اپنی کتاب 'اختر الایمان' تفہیم و تشخص کے دیباچہ میں یہ بات کہی تھی کہ ادب ایک 'تہذیبی عمل' ہے۔ میرا اب یہ بھی ماننا ہے کہ 'تہذیبی عمل' کے علی الرغم یہ تزکیہ کا بھی تفاعل ہے۔ کچھ اس قسم کی باتیں ساقی فاروقی بھی اپنے ایک مقالہ میں کرتے دکھائی دیتے ہیں:

”جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں ادب کا کام تزکیہ ہے۔ انسان کے کسی نہ کسی نرم و ملائم جذبہ کا تزکیہ جو صرف اسی صورت میں ممکن ہے کہ لکھنے والا اپنے کسی خیال یا جذبے کو محسوسات کے دائرے میں لانے کے بعد جمالیاتی سطح پر الفاظ کی شکل دے دے اس عمل سے یہی نہیں کہ اس کے کسی کھر درے جذبہ کا تزکیہ ہوگا بلکہ اس کے پڑھنے اور سننے والے پر پھر بھی یہی اثر ہونا چاہئے اور اگر اس پر یہ عمل نہیں ہوا تو جان لینا چاہئے کہ لکھنے والے نے کہیں نہ کہیں اس میں کھوٹ شامل کر دیا ہے اور اس کھوٹ کی موجودگی اس بات کا بین ثبوت ہے کہ لکھنے والا کسی سچائی کے شعور کے احاطے میں ہوتے ہوئے ڈرتا، جھجکتا رہا ہے یا کلیشے میں لکھ رہا ہے یعنی اگر کسی کا تجزیہ مارٹن لوتھر کی تقریر I have a Dream سے ہو گیا تو ن۔ م۔ راشد کے 'میرے بھی کچھ ہیں خواب' سے اس کے اندر کوئی تبدیلی نہیں آئے گی۔ اسی سے یہ بات بھی نکلتی ہے کہ اپنی تمام تر خوش فہمیوں کے باوجود شاعر تنہا نہ قوم کی تقدیر بدلتا ہے نہ انقلاب وغیرہ لاتا ہے صرف فرد کی تطہیر کرتا ہے اور اس سے معاشرے میں تھوڑے بہت خیر کے جذبات راہ پا جاتے ہیں۔“

اس مضمون میں آگے بھی بڑے سچے کی بات کہی ہے:

”میراجی نے آدمی کے اُن دیکھتے ہوئے زخموں اور جنسی جذبوں کی تطہیر کا فرض ادا کیا جنہیں ہمارے دوسرے شاعروں نے دانستہ نظر انداز کر رکھا تھا اور یوں ہماری نظموں میں کہیں بھی کوئی شخصیت پوری طرح اُجاگر نہ ہو پائی تھی۔ یہ جذبہ اپنے اندر امکانات کا ایک بیش بہا خزانہ رکھتے تھے اور ضروری تھا کہ اس طرف بھی توجہ



کی جائے کہ یہ بھی بہر حال انسان کی بنیادی جبلتوں، احساسات، معاشیات اور سماجی بندشوں سے معرض وجود میں آتے ہیں:

ہاتھ آلودہ ہے تھمار ہے دھندلی ہے نظر

ہاتھوں سے آنکھوں کے آنسو نہیں پوچھے تھے

”اس پر ناک بھوں چڑھانا اور بات ہے لیکن صورت یہ بھی ہے کہ اسے اخلاق کا مسئلہ بنائے بغیر صرف ادب کا مسئلہ بنا کر دیکھیں کہ آیا یہ نظم استمنا بالید کی تلقین کرتی ہے اس کے کسی وحشیانہ جذبے کا تذکرہ کرتی ہے..... وہ یہ ہے کہ میراجی کی آواز سچی ہے نیز وہ اپنے اندر بڑی شاعری کے امکانات بھی رکھتے تھے، بہیمانہ جذبات کو شعری قالب میں ڈھال دینا آسان نہیں۔ یہیں شاعر کی چابک دستی کام آتی ہے ورنہ تباہی کے دروازے تو بہر حال سب کے لئے کھلے ہوئے ہیں۔“ ۲۰

میراجی نے اپنے ادبی رویہ اور ادبی موقف کے بارے میں کھل کر باتیں کی ہیں۔ انہوں نے کہیں بھی اپنے شعری تصورات کو محبوب نہیں کیا اور نہ ہی اپنے طرز اظہار پر پردہ ڈالنے کی کوشش کی ہے۔ میراجی کے موقف کو بہتر سطح پر سمجھنے کے لئے ان کے اس بیان پر غور کریں:

”اکثریت کے لئے اگر میری باتیں اجنبیت لئے ہوئے ہوں تو اس میں تعجب ہی کیا ہے؟ میں اگر چاہوں تو نظمیں لکھنے کے بجائے آسانی اور آسائش کی زندگی بسر کروں، گھریاں بسالوں، بیوی مہیا کروں، بچے پیدا کروں تو مجھے وقت کے دو گھروں سے ٹکنا پڑے گا مگر اکثریت چاہے کہ اپنے بیوی بچوں اور گھریاں کی دکاشی سے ہٹ کر میری نظموں کو آسانی اور آسائش سے سمجھ سکے تو اسے تین گھروں کی حد بندی دور کرنا ہوگی۔ اکثریت کی نظمیں الگ ہیں اور میری نظمیں الگ ہیں اور چونکہ زندگی کا اصول ہے کہ دنیا کی ہر بات ہر شخص کے لئے نہیں ہوتی اس لئے یوں سمجھئے کہ میری نظمیں بھی صرف انہی لوگوں کے لئے ہیں جو انہیں سمجھنے کے اہل ہوں یا سمجھنا چاہتے ہوں اور اس کے لئے کوشش کرتے ہوں۔“ ۲۱

مذکورہ اقتباس میں میراجی نے اپنے نقطہ نظر کی بے کم و کاست وضاحت کر دی ہے ان کا

اپنے قارئین سے صرف اتنا مطالبہ ہے کہ ان کی نظمیں مروجہ سانچوں سے ہٹ کر سمجھنے کی کوشش کی جائے تاکہ ذہنی کیفیات یا نفسی الجھنیں اجالے اور اندھیرے کا ملاپ، خارجی اور داخلی کیفیات، اشاروں اور استعاروں کی زبان میں میراجی کے ذہنی سفر کی روداد کی فہم میں آسانی ہو سکے۔ یہی چیزیں میراجی کے مزاج کا نہ صرف حصہ بن جاتے ہیں بلکہ ان کے شعری مزاج میں یہ چیزیں رچ بس جاتی ہیں۔

میراجی کے یہاں ابہام کی وجہ یہی ہے کہ وہ ان نفسی الجھنوں اور ذہنی کیفیات کو اپنی گرفت میں لانے کی کوشش کرتے ہیں جو کہیں ہمارے لاشعور میں خوابیدہ ہیں۔ ان کیفیات کو جن کی نہ کوئی واضح شکل ہے اور نہ نام ان کوائف کو لفظوں کے ذریعہ پیش کرنا کوئی آسان کام نہیں ہے یہاں ایک طرفہ تماشہ یہ ہوتا ہے کہ الفاظ اپنے معنی بدلنے لگتے ہیں۔ میراجی کی ایک انوکھی خوبی یہ بھی ہے کہ وہ خواب اور حقیقت دونوں کو ملا کر ایک کر دینے کی کوشش میں ایک خاص قسم کی شاعری کو جنم دیتے ہیں۔ میراجی کے نزدیک دراصل جسم ایک مقدس شے ہے اور چونکہ جسم کی پاکیزگی اور جسم کا تقدس میراجی کا آدرش ہے اور وہ اظہار میں رومانیت کا ارتعاش پیدا کرنے کے لئے استعاروں کو ایک مختلف جج و جج جسم کے گونا گوں اظہار کے لئے اشارات و علامات کا استعمال تخلیقی طرح سے کرتے ہیں کہ ان کے یہاں ابہام ایک طرز عمل کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ میراجی ابہام کے سلسلے میں یوں رقمطراز ہیں:

”ابہام ایک اضافی تصور ہے اور پھر زندگی بھی تو ایک دھندلکا ہے ایک بھول

بھلیاں، ایک پہلی، اسے بوجھ نہیں سکے تو ہم زندہ نہیں مردہ ہیں۔“ ۲۲

میراجی کے تخلیقی تفاعل کی دنیا ایک حیرت آباد سے کم نہیں ہے کیونکہ حقیقت کو خواب بنانے کے عمل میں میراجی پہلے خارجی چیزوں کا ذکر کرتے ہیں پھر اس تصور کو منادیتے ہیں اور پھر آگے کے لمحہ میں وہ اپنے اندر اتر جاتے ہیں جہاں خواب کا رین بسیرا ہے جہاں تصورات کا قصر محل ہے ماضی کی دلکش وادیاں ہیں لہذا میراجی کے قاری کو میراجی کی نظم میں یا ان کے دوسرے کلام کو پڑھتے وقت کئی طرح کے دھچکے لگتے ہیں۔ اگر قاری تھوڑی سی بھی اکتاہٹ محسوس کرنے لگے تو میراجی کا کلام اس کے لئے بے معنی معلوم ہونے لگتا ہے۔ اس لئے کہ میراجی کو پڑھنا اور سمجھنا کوئی آسان کام نہیں ہے۔ میراجی کی نظموں کو صرف بین السطوری مطالعہ کی ہی ضرورت نہیں بلکہ اس کے ایک مصرعہ پر نظر

رکھنی ہوتی ہے۔ نظموں کے عنوان اکثر علامتی ہوتے ہیں وہ اس ذہنی موڈ کی طرف اشارہ کرتے ہیں جو کسی نہ کسی سطح پر نظم میں مضمر ہوتا ہے۔ داخلی کیفیت کی سرقع کشی میں کامل دستگاہ رکھتے تھے۔ میراجی کے یہاں تصور کا تخلیقی عمل تو بڑی چابک دستی سے انہیں ماضی کی طرف لے جاتا ہے۔ انہیں جذبات سے معروضی تطابق پیدا کرنے میں کمال حاصل ہے۔ ان کے تخلیقی سفر میں ابہام کی ایک خاص جگہ ہے۔ اس سلسلہ میں وہ خود کیا فرماتے ہیں ذرا غور کر لیا جائے:

”جدید شاعری کی آمد اور مغربی تعلیم و تہذیب کے اثرات سے شاعری میں بعض نئے پہلو بھی نکل آئے ہیں اور پھر غور و خوض کی اس لئے بھی ضرورت ہے کہ شاعر کی ذہنی اور نفسی حرکات کو بھی تخلیقی فن میں پہلے سے اب بہت زیادہ دخل ہے یا دوسرے لفظوں میں یوں کہہ لیجئے کہ اب شاعری پہلے کی بہ نسبت زیادہ ذاتی و انفرادی ہوتی جا رہی ہے۔ شاعر کے ذہن میں ایک خیال یا ایک تصور پیدا ہوتا ہے اور وہ اس کے اظہار کے لئے عام زبان سے ہٹ کر خاص اور مناسب الفاظ کی تلاش کرتا ہے جو اس کے تصورات سے پورے طور پر ہم آہنگ ہوں اور اس اجنبیت کو دور کرنے کے لئے ضروری ہے کہ ہم بھی شاعر کے نقطہ نظر سے اپنے ذہن کو حرکت دیں ورنہ ہمیں اس کی تخلیق میں ابہام اور اغلاق نظر آئے گا اور اگرچہ وہ ابہام ہمارے سمجھنے میں ہوگا یعنی ہماری ذات میں لیکن ہم اسے بے صبری میں شاعری کے سرمنڈھ دیں گے۔“ ۳۳

اس صداقت سے ہم قطعی انکار نہیں کر سکتے کہ اگر میراجی کی شاعری میں اخلاص اور تجربوں کے تعلق سے سچائی کی کمی ہوتی اور اگر وہ اپنے تخلیقی عمل میں ایماندار نہ ہوتے تو نہ وہ خود اپنے کلام سے کوئی اثر قائم کر پاتے اور نہ ہی ان کے زمانہ میں کسی پر کوئی اثر قائم ہوتا۔ آپ اس سلسلہ میں شمیم حنفی کی رائے سے معنی خیز نتائج اخذ کر سکتے ہیں۔

”اس ضمن میں ایک بہت اہم سچائی جس کی طرف اکاؤنٹ لوگوں کا دھیان گیا۔ یہ تھی کہ اس دور کی دستاویز پر بیسویں صدی کے سب سے بڑے اردو شاعر اقبال کا سایہ بھی پھیلا ہوا تھا۔ جیلانی کامران نے اپنے ایک مضمون میں اس بات پر حیرانی جتائی ہے کہ نئے لکھنے والوں کے ذہنی افق پر اقبال کہیں نظر نہیں آتے“ نظر

میراجی پر ٹھہرتی ہے۔ ظاہر ہے کہ اقبال اور میراجی کے سروکاروں میں ان کے تاریخی اور تہذیبی تناظر میں ان کے ذہنی اور جذباتی انسلالاکا میں بہت سی دوریاں حائل تھیں مگر دور تو بہر حال مشترک بھی تھا۔ یہ ہمارے لئے سوچنے کی بات یہ ہے کہ اقبال نے اپنی تحریروں میں جرمن اثبات پسندوں کا تذکرہ تو کیا ہے مگر فرانس کے انحطاطی شاعروں کی طرف کوئی اشارہ ان کے یہاں نہیں ملتا۔ یہ فریضہ اس وقت میراجی نے ادا کیا اور کس خوبی کے ساتھ ادا کی۔“

آگے فرماتے ہیں کہ:

”روایتی ترقی پسندی کے پہلو بہ پہلو وجودی طرز احساس اور ایک نئی حیثیت کے قیام کا جو سلسلہ میراجی کے مختلف المواج نو جوان ہم عمروں نے شروع کیا تھا، میراجی کی ذہنی اور جذباتی مناسبت فطری تھی چنانچہ ایک متوازی تخلیقی روایت کی تشکیل اور فروغ کے عمل میں میراجی کی قائمانہ حیثیت بھی سمجھنے میں آتی ہے۔“ ۲۳

میراجی کی شاعری کے دیار میں جس شخص سے ہم روبرو ہوتے ہیں وہ تھوڑا مضطرب، قدرے اندوہ پرور اور نفسیاتی جھجک کا شکار ضرور ملتا ہے۔ اس کی طبیعت بھی چاہتی ہے کہ وہ اس جہان رنگ و بو سے لطف اندوز ہو سکے لیکن وہ نہیں ہو پاتا۔ نتیجتاً افسردگی اور انحلال کے سایہ اسے گھیر لیتے ہیں اس کی نظموں کی مدھر لے، غم انگیز مسرت کی لے ہے۔ اس کے دکھ کے احساس سے نور کی شعاعیں پھوٹنے لگتی ہیں۔ اس سلسلہ میں میراجی کی ایک نظم ملاحظہ کریں:

میں ڈرتا ہوں مسرت سے

کہیں یہ مری ہستی کو

بھلا کر تلخیاں ساری

مسرت کیسے آدمی کو خواب کی صورت بنا دیتی ہے؟ اس کا جواب مسرت کے اس مفہوم میں پوشیدہ ہے جس کے اسرار ان کی دوسری نظموں میں پیش آنے والی حسی لذت دیکھ کے تصورات کے تقابل سے سمجھا جاسکتا ہے۔ اس نظم میں لفظ ’مسرت‘ کے اہتمام سے روحانی ارتقا کے مدارج کو بھی سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے:



بنادے دیوتاؤں سا

تو پھر میں خواب ہی بن کر گزاروں گا

زمانہ اپنی ہستی کا

روحانی ارتقاء کی تمنائیں آدمی کو ان نظموں میں الجھاتی ہیں جو مبہم ہے غیر واضح ہے اس لئے آدمی کو میر عالم تاب کا نشہ چڑھتا ہے لیکن آدمی اس کائناتی نغمے میں گم ہو کر اپنی محدود ہستی سے نہ صرف بلند ہو جاتا ہے بلکہ کٹ بھی جاتا ہے اور اس طرح وہ خود کو دیوتاؤں کی دنیا میں موجود پاتا ہے، مگر وہ حقیقی زندگی نہیں بلکہ خواب جیسی زندگی بسر کرتا ہے جو ایک نوع کا التباس ہے۔

میراجی کی نظمیں دراصل میں نے ابتدائی سطور میں یہ باتیں کہی ہیں کہ ان کی نظمیں بین السطوری مطالعہ کی متقاضی ہیں کیونکہ ان کی نظموں کے میلانات زیادہ تر ان کی ذات میں پوشیدہ یا چھپی ہوئی محرومیوں، نفسیاتی الجھنوں اور جنسی نا آسودگیوں بلکہ جنس کی حیاتیاتی حقیقت کے شاخصانے تھے۔ اگر ہم میراجی کی نظموں کو اس کے عہد کی حسیت کے سیاق میں رکھ کر دیکھیں تو معلوم پڑے گا کہ ان کی نظمیں مروجہ اقدار کے خلاف انفرادی رد عمل کی آئینہ دار ہیں۔ بقول شخصے:

”کعبہ میں ایسا وہ روایتی جتوں پر کاری ضرب لگاتے ہوئے، عورت، مرد کے باہمی تعلق کو شمس اور سہلی کی افلاطونی محبت کے رومانی دائرے سے باہر نکالا اور جلی تقاضوں کی اہمیت کا ادراک کرایا۔“

سلیم احمد نے اپنے مضمون میں ایک اہم نکتہ کی طرف ہماری توجہ مبذول کرانے کی بہترین کاوش کی ہے کہ:

”میراجی وہ تنہا شاعر تھا جس کی ذات میں اس زمانے کی مخصوص روح ہم آہنگی تلاش کر رہی تھی جسے ہم نے ۱۸۵۷ء کے ہنگامے میں کہیں گم کر دیا تھا۔“ ۲۵

میراجی نے انسانی سائیکی کے تمام گوشوں کو نہ صرف کھنگالنے کی سعی کی بلکہ اپنے گرد و پیش میں برپا ہنگامی حالات کو نظر انداز کر کے اپنی ذات کو درپیش مسائل سے نہ صرف جو جھٹنے بلکہ ان حالات پر فتح پانے کے لئے کئی عذابوں سے گزرنے پر نہ صرف آمادہ ہوئے بلکہ اسے عبور کرنے کی بھی جدوجہد کی اور کرتے دکھائی بھی دیئے راشد نے اپنی نظم کے چند مصرعوں میں دو صدیوں کے داخلی آشوب اور آشفٹگی کو سمونے کی کچھ اس طرح کوشش کی ہے کہ سید، مرزا اور میراجی کی روحوں کا

خلفشار ایک دھاگے میں پرویا ہوا محسوس ہوتا ہے:

سید ہو مرزا ہو میراجی ہو

نار سا ہاتھ کی تمنا کی ہے

ایک ہی چیخ ہے فرقت کے بیابانوں میں

ایک ہی طول المنا کی ہے

ایک ہی روح جو بے حال ہے زندانوں میں

ایک ہی قید تمنا کی ہے

میراجی کی نظموں میں تجربوں کی فراوانی کے ساتھ اختصاصی صورت حال کا بھی نقش روشن نظر آتا ہے مثلاً ان کی نظموں میں دوسرے شعراء کے مقابلہ میں غیر مرئی پیکروں کی تجسیم داخلی اور خارجی سطح پر کثیر العباد کی حامل قرار پاتی ہے۔ ایک نظم اس سلسلہ میں ملاحظہ کریں جس میں فن کارانہ چابک دستی کی خوب صورت مثالیں ملیں گی۔ 'سایہ' جو ایک غیر مرئی پیکر ہے اس کی Personification یعنی تجسیم کاری شاعر کے نہ صرف داخلی جذبات کی آئینہ دار ہے بلکہ خارجی مظاہر بھی شاعر کے تمثیل سے سایوں میں ڈھلتے محسوس ہوتے ہیں۔ نظم میں قول بحال یعنی کہ Paradox بھی کچھ اس طرح سے شامل ہے کہ معاشرے کے دوہرے معیارات اور شاعر کا داخلی کرب شاعر کے رگوں میں دوڑتی بھاگتی اداس خوف کے رواں رو کو ایک احساساتی سطح عطا کرتے ہوئے تجسیم کے گھٹنے بڑھتے سایوں کی شکل میں کراتے ہیں جس کے ڈانڈے مذکورہ عہد کی حسیت سے جاتے ہیں۔ نظم 'دن کے روپ' میں رات کہانی سے چند مصرعے ملاحظہ کریں:

اور مری ہستی بھی اب دن کا ہی ایک سایہ ہے

جس کے ہر کنارے کو شعاع فروزاں

اپنی شدت سے جلانے پہ، مٹانے پہ تلی بیٹھی ہے

کاش آجائے گھٹا، چھائے گھٹا اور بن جائے

چڑھتے سورج کا زوال

راستہ آج بھی سایہ ہے مگر ایک نیا سایہ ہے

راہ میں ایک مکان

وہ بھی سایہ ہے اس کا گھنیرا سنسان  
راہ میں آتی ہوئی ہر صورت

ایک سایہ ہے چڑیل  
حور کا اس میں کوئی عکس نظر آتا نہیں  
دیکھتے ہی جسے میں کانپ اٹھا کرتا ہوں  
آنکھوں میں خون اتر آتا ہے  
سامنے دھند سی چھا جاتی ہے

کئی اکابرین کی رائے یہ ہے کہ میراجی کے یہاں بظاہر عورتوں کا جو ذکر ملتا ہے وہ شے کے  
ذکر سے الگ اور جدا نہیں ہے بلکہ سچائی تو یہ ہے کہ ان کے یہاں اشیاء کے بجائے اشیاء کے تصور پر  
اصرار زیادہ ہے۔ بظاہر عورت سے دلچسپی کے شواہد اور ان کی نظموں میں یہاں وہاں شذرات کی  
صورت نظر ضرور آئیں گے لیکن انہیں عورت سے زیادہ اس کے تصور سے پیار ہے ان کی شاعری میں  
منظر کا اہتمام بھی عورت ہی ایک صورت ہے۔ نظموں سے چند اقتباسات ملاحظہ کریں مذکورہ نکات کی  
تصدیق اور توثیق کے یہ روشن نشانات ہیں:

ایک ہی ہل کے لئے بیٹھ کے پھر اٹھ بیٹھی  
آنکھ نے صرف یہ دیکھا کہ نشست بت ہے  
یہ بصارت کو نہ تھی تاب کہ وہ دیکھ سکے  
کیسے تلواری چلی کیسے زمیں کا سینہ  
ایک لمحے کے لئے چشمے کی مانند بنا

”لب جو تیارے“

یہ دل کی بات لگی پیاری میں دھیان کی دھن میں ڈوب گیا  
دکھ درد مٹا، میدان میں یاراً دور ہوا، محبوب گیا  
لیکن یہ رنگ خیالوں کے اب میری نظر میں سایہ ہیں

”محبوب کا سایہ“

سمجھ لو کہ جو شے نظر آئے اور یہ کہے کہ میں کہاں ہوں  
کہیں بھی نہیں ہے

سمجھ لو جو شے دکھائی دیا کرتی ہے اور دکھائی نہیں دیتی ہے  
وہ نہیں ہے

(’جزدکل‘)

پل دو پل جو کھیل رہا ہے اس کے رنگ بدلتے نہیں  
سارا ہے یہ آنکھ کا دھوکہ تم بھی ہو اور ہم بھی نہیں  
ڈوبے رہو یونہی دھن میں پورا دھیان رہے دنیا ہے وہی  
(’سرائے دالے سے‘)

ہوا کے جھونکے ادھر جوائیں تو ان سے کہنا  
یہاں ایسی کوئی شے نہیں ہے جسے وہ لے جائیں ساتھ اپنے  
یہاں کوئی ایسی شے ہے جسے کوئی دیکھ کر سوچے  
کہ یہ ہمارے بھی پاس ہوتی

یہ بات اظہر من الشمس ہے کہ میراجی کو اشیاء سے زیادہ اس سے وابستہ تصور سے لگاؤ تھا۔  
میرا خیال ہے کہ میراسین کا وجود بھی میراجی کے لئے صرف ایک Source of inspiration کا  
درجہ رکھتا ہے، اسے میراجی کی نظموں کے سلسلہ میں لاشعوری موڈ بھی قرار دے سکتے ہیں۔ میراسین  
میراجی کے لئے ایک شعوری وجود سے زیادہ کوئی معنی نہیں رکھتی تھی۔ کیا میراجی کے ہاں دکھ کا بھنڈا  
ایک جسم سے فراق کی بات تھی ہاں اتنا تو کہا جاسکتا ہے کہ میراجی کے ہاں میراسین ایک عداوت کے  
طور پر ابھرتی ہے اور اس کے کئی جہات ہیں اور ہر زاویہ ایک نوع کا Type ہے اور اس کے عناصر ترکیبی  
الگ اور جدا ہیں۔ ان مختلف زاویوں نے مختلف فکر کے دھارے قائم کئے اور یہ دھارے ان کی نظموں میں  
متحرک اور رواں دواں نظر آتے ہیں۔ میراجی کے ہاں ماضی ایک مستقل قدر پر قائم ہے اور ایک نئے  
معنوی استغراق کی صورت میں بھی موجود ہے۔ اسے آپ دوسرے لفظوں میں Metaphysical  
Perspective بھی کہہ سکتے ہیں۔ وزیر آغا نے میراجی کے ہاں ماضی پرستی کے اس رنگ کو یک  
کے نظریہ اجتماعی لاشعور کے حوالہ سے دیکھنے کی سعی کی ہے:

”میراسین کی ہستی محض اس لاشعوری رجحان کو جنش میں لانے کا موجب بنی اور  
میراجی نے اپنی نظم کے وسیلے سے اس صدیوں پرانی وابستگی اور پوجا کے رجحان کو



کاغذ پر منتقل کر دیا۔“ ۲۶

خود میراجی کا کہنا ہے کہ:

”ایک بار مشرقی ہندوستان کی اثر انگیز عورت کی طرف توجہ کی اور ہریمیت کا منہ دیکھا پڑا اور آج اپنی تلخی کم کرنے کیلئے اپنی شکست کے احساس سے رہائی حاصل کرنے کے لئے میرا ذہن ادبی تخلیقات میں مجھے بار بار پرانے ہندوستان کی طرف لے جاتا ہے۔ مجھے کرشن کنہیا اور برندا بن کی گوپیوں کی ایک جھلک دکھا کر دشمنوت کا پجاری بنا دیا ہے۔“ ۲۷

میراجی کا یہ سفر شوق اجتماعی لاشعور کے مقابلے میں تاریخی زیادہ ہے۔ تاہم اجتماعی لاشعور کی مشارکت اس سفر شوق میں مابعد الطبیعات کے درکھولنے میں معاون رہی ہے جو میراجی کو دشمنوت کا پجاری بننے میں معاون و مددگار ہے۔ اضطراب آسا ماحول، کشاکش، تصادم اور پیکار سے جو جھٹے ہوئے حالات اور صورتحال کو پورے اعتماد کے ساتھ قبول کرنے کی یہ روش دراصل پجاری کے ذہن اور داخلی کوائف کا حصہ ہوتی ہیں جو فطری طور پر نفوذ کرتی چلی جاتی ہے۔ شاء اللہ ڈار سے میراجی بننے کا یہ پورا سفر میراجی کو اس کے معاصرین سے جدا کرتی ہے اور اس کی الگ انفراد قائم کرتی ہے:

جب سب دنیا سو جاتی ہے میں اپنے گھر سے نکلتا ہوں  
بہستی سے دور پہنچتا ہوں، سونے رستوں پر چلتا ہوں  
اور دل میں سوچتا جاتا ہوں کیا کام اس جنگل میں  
کیا بات مجھے لے آئی ہے اس خاموشی کے منڈل میں  
یہ جنگل یہ منڈل جس میں چپ چاپ کارا جا  
یہ رستہ بھولے مسافر کے کانوں میں کیا کچھ کہتا ہے  
معنی! صدیاں جتنی اس جنگل میں ایک مسافر آیا تھا  
اور اپنے ساتھ ایک من موہن، سندھ پر تہم کو لایا تھا  
اور اندھی جوانی کا جوش ان دونوں کے دلوں پر چھایا تھا  
دونوں ہی ناداں تھے مورکھ، دونوں نے دھوکہ کھایا تھا  
وہ جنگل، وہ منڈل جس میں چپ چاپ کارا جا رہا ہے

جب اپنی گونگی بولی میں ایسی ہی باتیں کہتا ہے  
میرادل گھبرا جاتا ہے، میں اپنے گھر لوٹ آتا ہوں  
سب دنیا نیند میں ہوتی ہے اور پھر میں بھی سو جاتا ہوں

’جب سب دنیا سو جاتی ہے‘

مذکورہ نظم میں تنہائی کی عفریت اور کرب کا آسیب، نظم کے منظر نامہ پر رزاں دکھائی دیتا ہے۔  
میراجی کی شاعری میں نرمی، حلاوت اور گدازنگی نے نہ صرف اپنی جگہ بنائی ہے بلکہ جذباتی زندگی کے  
شواہد بھی جا بجا ملتے ہیں اور جو جذباتی ترجمانی ملتی ہے وہ تنہائی اور کرب کی ہی پیداوار ہے۔

میراجی کی شاعری میں جنسی موضوعات کے شخصی اظہار کی انفرادیت کی وجہ جنس کی فطری  
خواہش کا بے محابہ اظہار نہیں ہے بلکہ ان فن پاروں میں قاری کی دلچسپی اور اس کے جذبہ تجسس کے  
پیش نظر شاعری کی تخلیقی ہنرمندی کا با معنی اور خوبصورت اظہار ہے، جس میں تکمیل آرزو کی خواہش  
فطری ہے لیکن اسے ہم بے قابو قرار نہیں دے سکتے۔ اس کے اظہار میں نہ کسی قسم کی کوئی جھنجھلاہٹ  
ہے اور نہ ہی التماس کی کوئی فضا قائم ہوتی ہے بلکہ ایک نوع کی دوری یا فاصلہ کا شدید احساس جاگزیں  
ہوتا ہے۔ جن نظموں میں میراجی نے فاصلہ یا دوری سے پیدا شدہ جذبات کی شدت کو نمایاں کرنے  
کی سعی کی ہے۔ ان میں شاعر اور اس کے مخاطب یعنی کہ عورت کے درمیان جو فاصلے ملتے ہیں کسی  
طرح کے بھریا فراق کے مظہر نہیں۔ ان نظموں کا اختصاص یہ ہے کہ یہ دوری اور فاصلہ کی روداد کی  
آئینہ دار ہونے کے باوجود کسی قسم کی مفارقت کے نوحہ کو جنم نہیں دیتی ہاں یہ ضرور دیکھا گیا ہے کہ اس  
طرح کی نظموں میں ہندی شاعری کے چند کوائف ضرور چھمکتے دکھائی پڑتے ہیں اور یہ اس لئے محسوس  
ہوتا ہے کہ میراجی ہندی شاعری سے نہ صرف متاثر تھے بلکہ اپنے تخلیقی عمل میں حسب ضرورت کام  
بھی لیتے تھے۔ نظم میں راوی اور اس کی مخاطب عورت ایک دوسرے کی محبت میں گرفتار ہے لیکن ان  
کے درمیان جو وصال ہے اس میں فاصلہ قائم ہے یا پھر حائل ہے چند مثالیں ملاحظہ کریں:

ایک تو ایک میں دور ہی دور میں

آج دور ہی دور ہر بات ہوتی رہی

دور ہی دور جیون گزر جائے گا اور کچھ بھی نہیں

لہرے لہرے گرائے کیسے کہو؟

اور سائل سے چھو جائے کیسے کہو؟

’دور کنار‘

تیرا دل دھڑکتا رہے گا

مراد دل دھڑکتا رہے گا

مگر دور دور

’دور نزدیک‘

تخیل کا بڑا سا گر تصور کے حسیں جھوٹے

لے آتے ہیں بارش میں تمنائیں عبادت کی

مگر پوری نہیں ہوتی تمناؤں کی چاہت کی

’میں جنسی کھیل‘

میراجی کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے جنسی موضوعات کے اظہار میں جو ’فرہنگ‘ استعمال کی ہے اس کی نگریم کا بھرپور خیال رکھا ہے۔ میراجی کا محبوب کہیں کہیں تصور کی تجسیم کاری کا منظر خلق کرتا ہے تو کہیں گوشت پوست کی جیتی جاگتی مخلوق دکھائی دے جاتی ہے۔

میراجی کی عورت کہیں سیاہ بال والی خوبصورت عورت ہے تو کہیں سفید اور کہیں سانونی شکل و صورت والی۔

میراجی نے اپنی نظموں میں عورتوں کے علاوہ ماں اور بہن کی شکل میں بھی نظم کیا ہے اور ان کی نظموں میں عورتوں سے متعلق بڑے ملائم اور محترم الفاظ استعمال ہوئے ہیں۔ وہ جنسی آزادی کے قائل بھی ہیں لیکن عورتوں کے تئیں احترام کا دامن کبھی ڈھیل نہیں چھوڑتے۔ چونکہ وصال دو اشخاص کے درمیان ارتباط قائم کرتا ہے اس میں دونوں جنس کا باہم اتصال ایک لازمی امر ہے اس لئے میراجی اپنی نظموں میں عورت کی جب تصویر بناتے ہیں تو اس کے ساتھ جنسی خواہش نمایاں ہوتی ہے۔

سیاہ بالوں کی تیرگی میں تمہارا ماتھا چمک رہا ہے

تمہارے بالوں کی تیرگی میں نگاہ کم ہے

یہ بند جوڑا جو کھل کے بکھرے تو پھر کرن بھی سنور کر نکھرے

’جسم کے اس پار‘

سفید بازو

گدازاتے

زبان تصور میں حظ اٹھائے

’دکھ دل کا وارڈ‘

تیری یہ پیاری جوانی اک اچھوتی سی کلی / اور صورت سادی  
سادی ساتولی / اور تیرے بالوں میں یہ چپا کے پھول / اور  
نازک ہاتھ پر لپٹا ہوا گجراتیرا / اور گلے میں ایک ہار /  
آہ تیرے سب سنگار / کھینچتے ہیں دل کے تار۔

’سرگوشیاں‘

میں کون ہوں، کیا ہوں کیا جانے، من بس میں کیا اور بھول گئی  
جب آنکھ کھلی اور ہوش آیا، جب سوچ لگی الجھن سی ہوئی  
پھر گونج سی کانوں میں آئی، وہ سندر تھی سپنوں کی پری

’اجنبی انجان عورت رات کی‘

مذکورہ شعری اقتباس میں مرکزی کردار عورت ہے لیکن عورت کے جسمانی آرائش و زیبائش  
کے بیان میں پھر اس کی مجموعی خوبصورتی کے اظہار میں لفظوں کی حرمت کو پامال نہیں ہونے دیا اور نہ  
ہی طرز اظہار کو خش گوئی کے قریب پہنکنے دیا ہے۔ میراجی کو لفظوں کے درو بست پر کمال کا دسترس حاصل  
تھا۔ یہاں تک کہ طوائف کے سلسلہ میں بھی ان کی ایک نظم ’ترکیہ ذہن‘ کی بڑی عمدہ آئینہ دار ہے۔  
ایک ہی پل کے لئے پاس آؤ / لیکن افسوس مجھے عمر کا ہی ساتھ پسند آتا ہے / جانی  
پہچانی کسی بات سے رغبت نہیں تم کو / تمہیں ہر راہ میں انجان ملا کرتے تھے / کیا نکا  
ہوں میں تمہاری آکاش / کوئی تاریک نہاں خانہ ہے / جس کی تاریکی میں ایک پل  
کیلئے / چاند ستارے بادل / ایسے آتے ہیں چلے جاتے ہیں۔

’دوسری عورت سے‘

مذکورہ بند میں مکالمہ کی فضا قائم ہے ایک طرف گفتگو کا لحاظ رکھا گیا ہے۔ ایک مصرعہ میں  
’تمہیں‘ کا لفظ کا جو اشارہ ہے اس سے یہ بات آسانی سے تفہیم کے دائرے میں آ جاتی ہے کہ میراجی



یہاں 'تمہیں' کے لفظ سے طوائف سے مخاطب ہیں۔

بلکہ پورا مصرعہ 'تمہیں' ہر راہ میں انجام ملا کرتے ہیں اس مصرعہ سے یہ بات بالکل منترہ ہو جاتی ہے کہ وہ کردار جسے ہم طوائف کہتے ہیں۔ شاعر کے نزدیک نہ صرف بہت قریب ہے بلکہ شاعر ایک طرف مکالمہ میں بھی مصروف دکھائی دیتا ہے آخری بند ہے۔

اور یہ پل بھی چلا جائے گا  
پیرہن سچ پر رکھو اشارہ سے باہر آؤ  
اک گھڑی درد کے تاریک نہاں خانے میں  
تم سے مل کر ہی بسر کر لوں گا  
میں تمہیں چاند سمجھ لوں گا چمکتا ہوا چاند  
اور پھر دل کو یہ سمجھا دوں گا  
تو بادل ہے  
ایک ہی پل کو برستا بادل  
تجھے ایک پل میں برستے ہوئے مٹ جانا ہے

’دوسری عورت سے‘

نظم میں شعری لوازمات کے تخلیقی استعمال سے فضا قائم ہوتی ہے یا پھر جو جمالیاتی ماحول خلق ہوتا ہے اس کی طرف تھوڑی بہت توجہ ضروری ہے تاکہ استعارے، علامتیں اور لفظوں کے استعمالات میں میراجی کی ہنرمندی اور فنکارانہ چابکدستی سے بہرہ مند ہوا جاسکے۔ نظم میں کہیں بھی ترسیل، ابلاغ کا کوئی مسئلہ درپیش نہیں آتا۔ چاند کو میراجی نے محبت کے استعارہ کے طور پر اکثر و بیشتر استعمال کیا ہے۔ لیکن یہاں صرف طوائف کو چاند ہی نہیں کہا بلکہ چمکتا ہوا چاند قرار دیا ہے۔ طوائف کی شخصیت کی کچھ اور اس کی سپردگی کے وصف کو چکدار چاند سے تشبیہ دے کر ایک خوشگوار اور بامعنی فضا قائم کرنے کی سعی کی ہے۔

مذکورہ بند ’برستا بادل‘ ایک دوسرا اہم استعارہ ہے وہ بھی ایسا بادل ہے جس کا برسنے کا مقدر فطری اور دائمی نہیں بلکہ پل بھر کے لئے برستا ہے اور غائب ہو جاتا ہے۔ یعنی طوائف سے قربت کا عرصہ دائمی نہیں بلکہ عارضی ہوتا ہے اس بند میں شاعر نے ڈرامائیت خلق کرنے کی کوشش کی ہے۔ لیکن

اس نظم میں باقی کئی نظموں کی طرح روح اور جسم کے جوگ کی آرزو کبھی تخلیقی تجربے کا موضوع معلوم ہوتی ہے۔ اس طرح کی نظموں کو ہم فحش قرار نہیں دے سکتے یا پھر بیمار ذہن کی پیداوار بھی نہیں کہہ سکتے بلکہ اس طرح کے معاملات بقائے انسان کا صرف ضامن نہیں بلکہ نسل انسانی کی افزائش کی ضمانت بھی ہے اور یہ ایک فطری جذبہ ہے اس حقیقت سے چشم پوشی مناسب نہیں۔

یہ بھی حقیقت ہے کہ آج کے قاری کے لئے میراجی کی نظموں میں ابہام کی وہ نضا نہیں ہے جتنا ان کے زمانے میں نظر آتا تھا یا پھر قاری ابہام کے دبیز پردوں میں ان کی نظموں کو لپٹا ہوا دیکھتے تھے لیکن اب ان کی شاعری ابلاغ کے اس طرح کے مسائل سے دوچار نہیں ہے جیسا کہ پہلے تھا۔ میراجی کا عہد روایت سے ایک نوع کی گہری مناسبت کے باوجود اپنے نفسی درون بنی سے کٹا ہوا نہیں تھا۔ میراجی یوں تو نفسی مشاہدہ کے شاعر تھے۔ میراجی لاکھ لاکھ لابیالی سہی لیکن انہوں نے جدید نظم کی روایت میں جہاں ایک طرف نئے طرز احساس کو روشناس کرایا۔

وہاں بقول رشید امجد:

”اشاریت اور رمزیت سے واقعاتی صداقت کو باریک بینی اور آگاہی کے فنکارانہ تجسس کے ساتھ Twist کر کے انگریزی کے نئے ہنر کارانہ رویہ سے شاعری کو نئے ذائقہ اور نئے رخ سے روشناس کرایا ہے۔“ ۲۸

ایک نظم بعنوان ”رقیب“ ملاحظہ کریں:

تمہیں کو آج میرے رو برو بھی ہونا تھا  
اور ایسے رنگ میں جس کا کبھی گماں بھی نہ ہو  
نگاہِ حمد، غضبِ ناکِ دل، کلامِ درشت  
چمن میں جیسے کسی باغباں کی آنکھوں نے  
روش کے ہاتھ میں ننھے سے ایک پودے کو  
تکلف ہو کے سنورتے بکھرتے دیکھا ہو  
میری تمہاری کہانی یہی کہانی ہے  
روش پر سر کو اٹھائے ہر ایک سوچ سے دور  
میں اپنی دھن میں گن تھا پر ایک تازہ دم  
میرے افق پہ چمکتے ہوئے ستارے کی

ہر ایک کرن کو میرے پاس لائے جانا تھا  
 مجھے نہ خار کا اندیشہ تھا نہ ٹھوکر کا  
 مگر یہ بھول تھی میری، وہ خود فراموشی  
 مرے ہی سامنے آئی ہے اور صورت میں  
 نگاہ بند، غضب ناک دل، کلام درشت  
 مگر اب اس کی ضرورت نہیں میں سوچتا ہوں  
 جنہیں کو آج میرے رو برو نہ ہونا تھا  
 جہاں بھی اور بھی تھے مجھ سے تم سے بڑھ کے کہیں  
 جو اجنبی تھے جنہیں اجنبی ہی رہنا تھا!  
 مجھے کسی نے بتایا ہے آپ کے یہ دوست  
 ہمیشہ رات گئے اپنے گھر کو آتے ہیں  
 لبوں سے سیٹی بجاتے ہیں گنگناتے ہیں  
 کسی کی آہ کسی کے کرم سے ٹپتی ہے  
 میں تجھ سے کہتی ہوں نہیں یہ کیا زمانہ ہے  
 نہ اپنے نام کی کچھ پاس ہے نہ گھر کی لاج  
 گئے مہینے سے ہر روز رات کو چھپ کر  
 ہماری بی بی کسی مردوئے سے ملتی ہے  
 مجھے یہ فکر نہیں، نوکروں کی عادت ہے  
 کہ پر کو کوا بناتے ہیں رانی کا پریت  
 بس ایک دھیان کسی تیر کی طرح سیدھا  
 یہ سوچ بن کے میرے دل میں آ ٹھہرتا ہے  
 یہی ہے جس کا نام کبھی لاجوتی تھا

مرقیب

میراجی کی اس نظم کی فرہنگ کے متعلق کیا کہا جائے آپ خود ہی انداز کریں کہ لفظوں کی ترتیب

یعنی کہ نگاہیں غضب ناک دل، کلام درشت کی معنویت کے علی الرغم تصوراتی معنی خیزی باہم آمیز ہو کر کیسی استعجابی کیفیت کی نمود پذیر کا سب ہوئی ہے۔ مشاہدہ کی باریکی اندرون کے تاروں کو مرتعش کرتی چلی گئی ہے۔ وقوع امتزاجی رنگ میں استعجاب اور حیرت کی ملی جلی کیفیت کے ساتھ کچھ اس انداز سے تحلیل ہو جاتی ہے کہ قاری اس کیفیت میں اپنی مشارکت کیلئے خود کو مجبور محسوس کرنے لگتا ہے۔

تمہی کو آج میرے رو برو بھی ہونا تھا

اور ایسے رنگ میں جس کا کبھی گماں بھی نہ تھا

شاعر کا حیرت کدے میں داخل ہونا اور اس کے کوائف کا بیان اس امر کی غمازی کرتا ہے کہ کوئی غیر معمولی یا پھر کوئی غیر متوقع واقعہ پیش آیا ہے۔ لطف کی بات یہ ہے کہ اس نظم میں شاعر نے بڑی عمدگی کے ساتھ مختلف کیفیات کو سمونے کی کوشش کی ہے۔ اپنی نوع کی بے بسی کے بھی سایہ گھٹتے بڑھتے دکھائی دیتے ہیں۔ حزن و ملال کی کیفیت بھی کہیں کہیں ہویدا ہے۔ یقین اور اعتماد کی فسیلوں میں شگاف دراصل اپنے المیائی احساس کی کیفیت کے ہم رکاب مغائرت اور تنہائی کی جس یاس انگیز کیفیت کو جنم دیتی ہے وہ کسی مجرد واقعہ کے مجرد اعلان تک محدود نہیں رہتی بلکہ اس کا تاثر جسم سے روح تک پھیل جاتا ہے۔ مذکورہ دو مصرعوں میں لفظوں کی ترتیب و تہذیب کا اہتمام کچھ اس طرح سے کیا گیا ہے اور اس میں جو تاثر نمود پذیر ہوا ہے اور اس میں جو استعجابی کیفیت مستور ہے وہ ایک غیر معمولی سطح کو مس کرتی ہے اور ایسے رنگ میں اس نکلنے کی کیفیت اس طرح شامل ہو جاتی ہے کہ میراجی احساس کے تاروں کو نہ صرف چھونے میں کامیاب ہو جاتے ہیں بلکہ اس کے مرتعش لہروں کی جھنجھٹا ہٹ پوری نظم میں محسوس کی جاسکتی ہے۔ میراجی کے ان مصرعوں میں ایک بہت بڑے سانحہ کی روداد جس واقعاتی رمزیت اور ایمائیت کے ساتھ درآیا ہے وہ شعری حسن کے اعجاز کا ایک مہتم بالشان وصف ہے جس سے صرف میراجی ہی متصف تھے۔

ان کے یہاں ماضی المیائی احساس اور حزن و ملال کی شدت کے ہمراہ نمود پذیر ہوا ہے۔

چمن میں جیسے کسی باغباں کی آنکھوں نے

روش کے ساتھ میں ننھے سے ایک پودے کو

شکستہ ہو کے سنورتے نکھرتے دیکھا ہو

مری تمہاری کہانی یہی کہانی ہے



اس نظم کی ایک نمایاں خوبی یہ بھی ہے کہ سارا ماضی، ماحول اور مختلف مناظر کے نوع بہ نوع پہلوؤں اور متنوع زاویوں کے ساتھ مستقبل کے ثمر بار لمحوں کی اُمید میں بصیرت افروزی کی فضا قائم کرتی ہے۔ کمال تو یہ ہے کہ اس میں جو کہانی رو بہ ارتقاء نظر آتی ہے وہ بغیر کسی لیت و لعل کے پورے یقین کے احساس کے ساتھ آگے کی طرف گامزن ہے۔ ”شگفتہ ہو کے سنورتے نکھرتے“ دیکھنا اور دونوں کرداروں کی کہانی کا آپس میں ایک ہونا، یا ہی محویت کی جگہ وحدت کی نمود اور ایسے رنگ میں دیکھنا، جس کا دور دور تک گمان بھی نہ ہو اس طرح کے حالات نے نظم میں نہ صرف حزن و ملال یا پھر المیاتی احساس کے کوائف کو جنم دیا ہے بلکہ نظم میں لفظوں کی خوش آہنگی اور اس کی غنائیت نے ایک ایسی جمالیاتی فضا خلق کر دی ہے کہ روح کے تار بج اٹھتے ہیں۔ پھر ایک ایسا موڑ بھی آتا ہے جب شاعر خواب کی دنیا سے حقیقت کی اقلیم میں قدم رکھتا ہے:

مرے ہی سامنے آئی ہے اور صورت میں  
نگاہ میں غضب ناک دل، کلام ڈرشت  
مگر اب اس کی ضرورت نہیں ہے سوچتا ہوں  
تسہی کو آج میرے روبرو نہ ہونا تھا  
جہاں میں اور بھی تھے مجھ سے تم سے بڑھ کے کہیں  
جوا جہنی تھے جنہیں اجنبی ہی رہنا تھا

خواب اور حقیقت کے درمیان مفاہمت کی تمام کوششیں ایک المناک انجام کو جتم دیتی ہے اور اس کا اختتام احساس کے ایک ایسے دہانہ پر ہوتا ہے کہ جوا جہنی تھے جنہیں اجنبی ہی رہنا تھا۔ نظم میں روبرو ہونے کے لمحہ کی تکمیلیت سے پہلے ہی حقیقت اور خواب کے درمیان جو ایک سلسلہ ہائے عمل ہے۔ وہ حقیقت کی خوراک کی دراصل خواب کے سلسلہ کو نہ صرف توڑ دیتی ہے بلکہ میراجی کو ایک ایسی ست کی طرف موڑ دیتی ہے۔ جہاں وہ ٹھوس معروضی حالات سے گریز کا راستہ اختیار کرتے ہیں اور بار بار حقیقت کے سامنے آکھڑے ہوتے ہیں۔ اسی تصادم اور کشمکش کی کیفیت سے بچنے کے لئے وہ خواب اور حقیقت، خارج اور باطن، روح اور جسم کے درمیان ایک ’نیچوگ‘ قائم کرنے کے خواہش مند ہیں جو خواب کے ٹوٹنے، باطن سے نکلنے اور روح کی ناکامی کے صدمہ سے میراجی کو بچا سکے۔ میراجی پر اکثر یہ الزام عائد کیا جاتا ہے کہ وہ ماضی پرست ہیں وہ ٹھوس حقائق سے آنکھیں بند کر

کے دیو مالائی عہد میں زندہ رہتا چاہتا ہے۔ جب کہ حقیقت یہ نہیں ہے، ہاں یہ ضرور ہے کہ میراجی اندھیرے اور اجالے کے تضاد اور تصادم کی سچائی کو بھی عام اذہان کی طرح قبول کرتے ہیں۔ اس لئے کہ میراجی کی نظمیں اس صداقت پر دال ہیں کہ وہ روایت کا جہاں ایک طرف احترام کرتے ہیں تو دوسری طرف وہ جدید خیالات نے فکری زاویہ اور نئے رجحانات کے بہت بڑے علمبردار بھی ہیں:

جہاں میں اور بھی تھے تم سے بڑھ کے کہیں

جو اجنبی تھے، جنہیں اجنبی ہی رہتا تھا

دراصل یہی بنیادی سچائی ہے جو میراجی کے پورے ذہنی وجود پر تعقن اور اعتماد کے ساتھ سایہ فگن ہے۔ میراجی کی شاعری میں یہ جو المیاتی احساس ہے یا پھر حزن و ملال کا گہرا سایہ کئی نظموں کے منظر نامہ پر سایہ کئے ہوئے ہے۔ ان کے بیٹھے بیٹھے درد کی کک اور اس کی چیخیں ایک مستقل تڑپ کی صورت اختیار کر لیتی ہے اور مسرت کی تلاش کے گرد ایک بے نام سے خوف کا سایہ پھیلتا چلا جاتا ہے اور اس کے نتیجے میں ان کے یہاں خدشات کی ایک دنیا آباد ہو جاتی ہے:

میں ڈرتا ہوں مسرت سے

کہیں یہ میری ہستی کو

پریشاں کا نئی غمہ مبہم میں الجھا دے

کہیں یہ میری ہستی کو بنادے خواب کی صورت

مری ہستی ہے ایک ذرہ

کہیں یہ میری ہستی کو چکھادے مہر عالم تاب کا نشہ

ستاروں کا علمبردار کر دے گی، مسرت میری ہستی کو

اگر پھر سے اسی پہلی بلندی سے ملا دے گی

تو میں ڈرتا ہوں ڈرتا ہوں

کہیں یہ میری ہستی کو بنادے خواب کی صورت

میں ڈرتا ہوں مسرت سے

کہیں یہ میری ہستی کو

بھلا کر تلخیاں ساری

بناوے دیوتاؤں سا  
تو پھر میں خواب ہی بن کر گزاروں گا

زمانہ اپنی ہستی کا

اس نظم کے بطون سے کئی طرح کے سوالات جنم لیتے ہیں: مسرت کی تلاش کے گرد لپٹا ہوا مسرت کا یہ خوف کیسا ہے؟ کیا شاعر مسرت سے حاصل ہونے والے کائناتی نغمہ مبہم یا خواب کی اندوہنا کی سے خوف زدہ ہے؟ یا پھر اسے مہر عالم تاب کی تابانی سے خوف آتا ہے؟ یا پھر اسے ستاروں کے طبردار بننے سے احتراز ہے؟ نظم میں ایک ایسی کیفیت کی بھی نمود ہوتی ہے جو مزید قاری کو الجھا دے میں ڈال دیتی ہے وہ یہ کہ شاعر کے اندر تلخیوں سے جان چھٹ جانے کی صورت اور اسے بنانے اور اپنے زمانہ کا خواب بن کر زندگی گزارنے کی خواہش کبھی بیدار نہ ہوتی۔ لیکن کیا دیوتاؤں سا بن جانا یا پھر ان کے جون میں مبتدل ہو جانا کہیں خواب و خیال ہونے کا احتمال تو نہیں؟ اور یہی اندیشہ مسرت کے خوف کا رد عمل ہے دراصل اس نظم کا مرکزی خیال ایک طرح سے میراجی کی فنی اور بنیادی نقطہ نظر کا مظہر بھی ہے۔ میراجی زندگی کو اس کی پوری شدت کے ساتھ قبول کرنا چاہتے ہیں۔ زندگی میں جو درد، کک، المیہ، حزن و ملال اور المیاتی احساس ہے وہ میراجی کے لئے ان کی میراث ہیں اور ان سوغات سے وہ پہلو جی کرنا نہیں چاہتے بلکہ ان کا ماننا ہے کہ اگر ان کی زندگی سے یہ تمام چیزیں چھن جائیں تو آدمی آدمی نہیں رہتا ایک دیوتا بن جاتا ہے یا پھر محض ایک خواب، میراجی کا یہ عقیدہ ہے کہ تلخیوں سے بھرا انسان مسرت کے ان لمحوں سے زیادہ قیمتی اور معنویت سے معمور ہے جہاں آدمی دیوتا بن جاتا ہے یا خواب۔ ان کے نزدیک دکھوں سے بھرے لوگ انسانیت کی معراج ہیں۔ لیکن ان باتوں سے یہ نتیجہ اخذ نہیں کرنا چاہئے کہ وہ دکھوں کے حامی ہیں یا پھر قنوطی سوچ کے حامل ہیں۔ دراصل بنیادی بات یہ ہے کہ ان کے نزدیک ان کا دکھ انسان کا مقسوم ہے اور خوشیاں عارضی ہوتی ہیں اور یہ ناپائیدار خوشیاں دکھوں کے فروغ کا سبب ہوتی ہیں۔ اس کی کمی کا باعث نہیں ہوتی۔

نظم پند پاری کا یہ اقتباس ملاحظہ کریں:

آؤ آؤ سکھ لائے ہو؟ یو لو مول بتاؤ تم  
اپنے اپنے سکھ کے بدلے مجھ سے دکھ لے جاؤ تم



پل دو پل کا سکھ لائے ہو؟ پل دو پل کا دکھ بھی ہے  
جیسا دکھ لینے آئے ہو ایسا جیب میں سکھ بھی ہے

’بیوپاری‘

اس صداقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا ’دنیا میں جتنے بڑے بڑے دکھ ہیں اتنے بڑے سکھ نہیں  
ہیں۔ پھر ایسا سودا کیا معنی رکھتا ہے۔؟ اس لئے بہتر تو یہی ہے کہ دکھ زندگی کا لازمی حصہ بن جائے۔ لظلم  
’بیوپاری‘ میں دکھ اور سکھ کے فلسفہ کو اس کے ’مسوں‘ اور ’مہاسوں‘ کے ساتھ سمجھنے میں بڑی مدد ملتی ہے۔  
اس لظلم میں کچھ لوگ اپنی حراماں نصیبی کی داستان ’میراجی‘ کو سنانے آتے ہیں اور میراجی نے دکھوں کے  
’بھنڈاڑ‘ سننا قبول ہی کیوں کیا؟ جب کہ مسرت کے لمحات ان کے گرد باہیں حائل کرنے کے لئے  
ہمہ وقت تیار ہیں۔

میراجی کو آخر دکھ بھری زندگی یا اس طرح کے حالات کیوں پسند تھے؟ ایسا تو نہیں کہ انہوں  
نے زندگی کا یہ رُخ میرا سین کی محبت میں یا پھر اس کی یاد کو تصور میں بسانے کے لئے کیا ہے۔ میرا سین  
کی یاد یا پھر اس کے تصورات سے میراجی زندگی میں مسرت و آسائش کی جگہ ایک نوع کا اضطراب اور  
ابتلا میں مبتلا دکھائی دیتے ہیں۔ اس موقع پر رشید امجد ایک دیو مالائی واقعہ کے تناظر میں میراجی کے  
یہاں دکھ کے سلسلہ میں کچھ اس طرح جواز فراہم کرتے نظر آتے ہیں۔

”کیا مہارانی کنتی کی طرح میراجی نے بھی دکھ کا ’ور‘ صرف اس وجہ سے مانگا کہ  
اس کا کرشن دوبارہ..... بلکہ بار بار اس سے ملنے آئے۔ کہتے ہیں مہا بھارت  
کی جنگ کے خاتمہ پر جب بھگوان شری کرشن جی مہاراج دوار کا جانے لگے تو  
مہارانی کنتی نے کہا کہ اے ماما میں واپس جا رہا ہوں تم کوئی ’ور‘ مانگ لو مہارانی  
کنتی نے پوچھا مہاراج آپ واپس کب آئیں گے؟ شری کرشن جی نے کہا جب  
تم دکھ اور تکلیف میں ہوگی اس پر ماما ’کنتی‘ نے ’ور‘ مانگا۔ اے جگ گرد میری  
خواہش ہے کہ سدا دکھ اور تکلیف میں رہوں۔ شری کرشن جی نے کہا کہ اے ماما یہ تو  
نے کس قسم کا ور مانگا ہے۔ ماما کنتی نے کہا۔ میں دکھ میں ہوں گی تو آپ یاد آئیں  
گے اور میری پکار سن کر واپس آ جائیں گے جس سے آپ کے مجھے درشن نصیب  
ہوں گے۔ میں نے مانگا تو دکھ کا ور ہے مگر اسی ور سے مجھے آپ کے درشن نصیب



ہوں گے۔ ماننا کتنی اور میراجی نے ایک ہی در مانگا ہے یعنی دکھ اور تکلیف کا در لیکن میراجی کے در میں فرق یہ ہے کہ ماننا کتنی نے یہ در کرشن جی کے درشنوں کے لئے مانگا تھا مگر میراجی نے یہ خواہش بھی نہیں کی انہوں نے تو ایک طرف دکھ اور تکلیف کا انتخاب کیا اور میراسین کی واپسی کی خواہش کی بجائے خود میراسین بن کر اسے ہمیشہ کے لئے اپنے اندر سمولیا۔

را نچھارا نچھا کر دی میں آپ ہی را نچھا ہوئی۔“ ۲۹

ایک نظم ’جزو کل‘ کے عنوان سے کافی معروف ہے آئیے اس کی طرفیں کھولنے کی سعی کریں۔ اس کی موضوعاتی وسعت میں پوری کائنات سمائی ہوئی ہے۔ اس کے باطن میں سفر کرنے سے معلوم پڑتا ہے کہ وجود اور نمود شاعر کے دائرہ وجدان میں موجود ہے اور اسے شاعر بیک وقت دیکھنے کی کوشش میں مصروف ہے لیکن کہیں کہیں انہیں سائے گھٹتے بڑھتے نظر آتے ہیں تمام چیزیں پوری طرح واضح نہیں ہیں یعنی نمود تو ساری حواس کی پہنائی ہے۔ چاند، سورج، تتلیاں، روز و شب، صحرا اور گلزار بہار اور خزاں پھر وجود اور نمود کا تصور اور دید سب آپس میں گڈمڈ ہو جاتے ہیں۔ یوں تو یہ سب مظاہر اپنی نہاد میں جدا جدا ہیں لیکن نظم میں ان کی اکائی قائم نہیں رہتی بلکہ ان کے درمیان امتیازات کے جو حجاب ہیں وہ اٹھ جاتے ہیں۔ شاعر کو اس پورے خسی اور بشری مشاہدہ کے درمیان محسوس ہوتا ہے کہ صرف ایک آئینہ ہے اور کچھ نہیں یا پھر صرف شاعر کی ذات ہے جو ہر جگہ ہے اور کہیں بھی نہیں میراجی جس اسلوب میں اپنے ان خیالات کی ترجمانی کرتے ہیں وہ اپنی جگہ ایک فقید المثال طریقہ کار ہر زمانہ میں اس موضوع پر شعر کہنے کی سعی کی گئی ہے چاہے وہ میر ہوں یا پھر سودا غالب کے یہاں مابعد الطبیعیاتی معروضیت اور جذب و کشف کی صورت میں ملتا ہے۔ اقبال کے یہاں وقت و مکاں سے انسانی رشتے کا تعین فلسفہ و شعر کے حوالہ سے ہوا ہے۔ راشد کے یہاں اس طرح کے سوالات ایک بہت بڑا استفہام ہے یقینی اور بے یقینی کی مضطرب صورتحال اور اس کے تصادم اور گاہ بگاہ بھم آمیزی سے پیدا کردہ اضطراب کے منطوقوں کو جس طرح میراجی نے پیش کیا ہے اس طرح کی کیفیت کو شعری گرفت میں لانا اچھے اچھوں کا کام نہیں میراجی کا کمال اس خوبی میں مضمر ہے کہ انہوں نے ساری حقیقت کو اس کی ’کلیت‘ میں ایک جزو کی حالت میں اپنے اندر سمیٹ کر دیکھنا اور دکھانا چاہا ہے۔ نظم کچھ یوں شروع ہوتی ہے:

سمجھ لو جو شے نظر آئے اور یہ کہے کہ میں کہاں ہوں  
کہیں بھی نہیں ہے

’سمجھ لو جو شے نظر آئے یعنی کہ نمود تو ظاہر ہے لیکن ’کل‘ نہیں اور اگر وہ کل نہیں ہے تو ’ہونے  
کے باوجود نہیں ہے۔‘

سمجھ لو جو شے دکھائی دیا کرتی ہے اور دکھائی نہیں دیتی

ہے وہ یہیں ہے

شاعر کہنا چاہتا ہے کہ دراصل ’نمود‘ حقیقت کل کا عکس ہے یعنی حقیقت کا جو ظن سادہ ہر میں  
جھلکیاں مارتا ہے مگر نہ اسے کوئی دیکھ سکتا ہے اور نہ سن سکتا ہے اور نہ ہی چھو سکتا ہے، آپ اس طرح  
بھی اسے سمجھ سکتے ہیں کہ جو ہم دیکھتے ہیں یعنی کہ مشاہدہ کرتے ہیں یا محسوس کرتے ہیں وہ دراصل ’کل‘  
نہیں ہے اور نہ ہی ہم اسے کل کہہ سکتے ہیں۔ وہ تو محض ایک توہم ہے:

یہیں ہے مگر اب کہاں ہے

یہ کیا بات ہے، ایسے جیسے ابھی وہ یہاں تھی

مگر اب کہاں ہے؟

کوئی یاد ہے یا کوئی دھیان ہے، یا کوئی خواب!

نہ وہ یاد ہے اور نہ وہ دھیان ہے اور نہ وہ خواب ہے

مگر پھر بھی کچھ ہے

مگر پھر کچھ ہے

مذکورہ مصرعوں پر اگر غور کیا جائے اور ان مصرعوں کی تقطیع کی جائے تو جو چند شواہد ہاتھ آتے  
ہیں ان سے پتہ چلتا ہے کہ شاعر کی ذات جو اس کا باطن بھی ہے وہ یہاں ’جزو‘ ہے اور وہ ’کل‘ کا  
مشاہدہ خارج میں دیگر مظاہر میں کرتا ہے وہ نہ صرف دیکھ رہا ہے بلکہ سمجھنے کی سعی بھی کر رہا ہے۔  
دلچسپ بات یہ ہے کہ سارے توہم ساری نمود اور سارا وجود صرف شاعر کی منفرد دید کے حوالہ  
سے ہے۔ یہ وہ نکتہ ہے جہاں میراجی اردو کی پوری شعری روایت میں ’منفرد نظر آتے ہیں۔‘ شاعر کو  
حقیقت ایک ساعت کے لئے خود اس کے اندر بھی موجزن محسوس ہوتا ہے۔ بڑے فنکارانہ طریق سے  
جنس کا زاویہ بھی ایک بلند تر سطح پر عود آتا ہے اور شاعر کو وہ ایک متصوفانہ عنصر میں مبدل دکھائی دیتا ہے۔

وہ ایک لہر ہے، ہاں فقط لہر ہے  
 وہ ایک لہر ہے ایسی جیسی کسی لہر میں تو کوئی بات ہی تو نہیں ہے  
 اسی بات کو رو رہا ہوں  
 اسی بات کو رو رہا ہے زمانہ

شاعر کہتا ہے کہ یہ ایک رو ہے جو دوسری رو سے مختلف ہے لیکن اس طرح کی صورت حال  
 دراصل شاعر کا اضطراب ہے میری فہم کی سرحد سے پرے کہیں اس 'کل' کا جہاں ہے۔ وہ 'کل' سب  
 چیزوں سے 'ماورا' ہے نہ کسی فلسفی اور نہ کسی مجذوب صوفی یا رشی منی کو اس بات کا ادراک ہے کہ آخر تو ہم  
 کی حد کہاں ہے؟ اصل 'کل' کہاں ہے۔ دوسری ساعت میں شاعر خود کو نہ صرف حوصلہ دیتا ہے بلکہ  
 ایک نوع کا دعویٰ بھی کرتا دکھائی دیتا ہے بڑے ہنرمندانہ طریقہ سے پورے تفاعل میں خود کو داخل کرتا  
 ہے اور خود کی شرکت کی توثیق کرتا دکھائی دیتا ہے۔

زمانہ اگر رو رہا ہے تو روئے  
 مگر میں ازل سے تبسم میں، قہقہوں میں پلتا رہا ہوں  
 ازل سے مرا کام ہنسا ہنسا رہا ہے  
 تو کیا جب زمانہ ہنسا تھا تو اس کو ہنسا یا تھا میں نے؟  
 یہ تم کہہ رہے ہو جو روتے رہے ہو  
 (اگر تم یہ کہتے ہو میں مانتا ہوں)

ان مصرعوں میں سوچ کی ایک نئی لہر اور خیال کی ایک نئی موج 'ٹھاٹھیں مارتا نظر آتا ہے۔  
 شاعر کہتا ہے کہ میں اپنے مجبور کی حقیقتوں میں پرورش پایا ہوں، پلا بڑھا ہوں اور میرا کام ہنسا اور ہنسانا  
 ہے یہ کام میں ازل سے کر رہا ہوں تم تو سدا روتے رہے ہو تو اب اگر تم یہ کہو کہ زمانہ کو میں نے ہنسا یا  
 تھا تو میں یہ مان لیتا ہوں صرف تمہارا دل رکھنے کے لئے

مگر جب زمانہ کو روٹا رلا نا ملا ہے تو روتا رہے گا زمانہ  
 فقط میں ہنسوں گا

یہ ممکن نہیں ہے

زمانہ اگر روئے رووے گا میں بھی

زمانہ بنسے گا تو میں بھی ہنسوں گا

مگر یہ زمانہ کا ہنسا یا رونا وہ شے ہے نظر آئے اور

یہ کہے کہ میں کہاں ہوں کہیں بھی نہیں ہوں

یہاں اس حجاب کے عقب سے یہ صدا آرہی ہے اور یہ کہہ رہی ہے کہ اس نمود کے یا اس ممکن کے سارے دکھ میرے دکھ ہیں اس کی خوشیاں جو عارضی ہیں وہ میری خوشیاں ہیں مگر یہ نمود کے اضمداد اگر انہیں مجھ تک لانا چاہیں اور مجھ سے جوڑنے کے لئے تو جان لو کہ میں ہمہ ہوں اور بے ہمہ ہوں کہ میں کہیں بھی نہیں ہوں کہ کل ہر جگہ ہے اور کہیں مستقل ان کی سکونت نہیں۔ سودہ بھی کل کی سطح پر غم و خوشی کے احساس سے بالکل عاری ہے۔ نہ میرے رونے پر اس کو کسی قسم کا غم ہوتا ہے اور نہ میرے رقص والہانہ پر اسے کوئی خوشی ہوتی ہے۔

زمانے کا ہنسا زمانے کا رونا وہ شے ہے

دکھائی دیا کرتی ہے اور دکھائی نہیں دیتی ہے اور یہیں ہے

یہاں پھر ایک گولو کی اور تذبذب کی کیفیت جسے ہم 'چھایا' کی بات سے بھی منسوب کر سکتے ہیں کی گئی ہے کہ ہے اور نہیں ہے جو اس کی سطح پر میرے اور شاعر کے لئے ہے۔

میں ہنستا چلا جاؤ گا اور روتا چلا جاؤں گا اور پھر بھی

زمانہ کہے گا تو روتا رہا ہے، تو ہنستا رہا ہے

مگر یہ کہتا ہوں تم سے کہ میں ہی وہ شے ہوں

جواب بھی نظر آئے اور یہ کہے میں کہاں ہوں تو پھر بھی دکھائی

نہ دے اور کہے میں کہیں بھی نہیں ہوں

میں روتا رہا تھا میں ہنستا گیا ہوں

مگر تم تو جتنے گئے تھے، بس اب تم ہی رو گے اور صرف

اک میں ہوں جواب بھی ہنستا رہا ہوں

میں نے کسی جگہ لکھا ہے کہ تشکیک دراصل جستجو کی علت ہے اس نظم میں بھی تشکیک کی لہریں متلاطم دکھائی دے رہی ہیں۔ ایک حساس انسان چاہے وہ عام قاری ہو یا پھر شاعر اس کے بیداد دل میں خارجی اور داخلی زندگی کے متنوع اور رنگارنگ مظاہر کا ایک مرکز پر جمع ہونا سارے رنگوں کا آپس



میں گھل مل کر ایک قوس قزح کی صورت میں نمود کرنا پھر ایسے سوالات کا سرا بھارنا کہ میں کون ہوں، کیا ہوں، یہ سارا عالم وجود کیا ہے؟ کیا میری محبت سچائی سے عبارت ہے یا پھر خود فریبی ہے۔ میرا آخر اس کائنات میں کیا مقام ہے۔ یہ سارے سوالات جو انسان کے ذہن میں ابھرتے ہیں کسی شاعر سے میں جدید نظم کی روایت میں متعارف نہیں ہوا جو اس قسم کے سارے ذہنی الجھاؤ کو اور اس طرح اضطراب کو اتنی سچائی اور صفائی کے ساتھ پوری شعری روایت میں بیان کیا ہو جو بھی قاری اس نظم کو پڑھے گا اسے ایسا محسوس ہوگا کہ وہ کیفیت طاری ہوئی ہے جس سے شاعر گزرا ہے تو لگے گا میراجی کا اضطراب یا نا آسودگی کا احساس نہیں ہے بلکہ یہ تو اجتماعی سائیکی کا ترجمان ہے۔ میں اس طرح کی نظموں سے بہت کم روشناس ہوا ہوں۔ اس اعتبار سے نظم ایک کامل اکائی معلوم ہوتی ہے تمام مصرعہ آپس میں نہ صرف مربوط ہیں بلکہ عضولیاً پیوستگی کی جامع تصویر ہے۔ اس طرح کی نظمیں صحیح معنوں میں ادبیات عالیہ میں اپنا ایک مخصوص امتیاز قائم کر سکتی ہیں۔

نظم چل چلاؤ میراجی کے کلیات کی پہلی نظم ہے اکثر نے اسے دنیا کی بے ثباتی پر مبنی نظم قرار دیا ہے۔ کسی نے کہا اس کا موضوع مرد کی جنسی رغبت میں تنوع کا عنصر ہے یعنی مرد کے جنسی برتاؤ میں یوٹلمونی کو دخل ہے۔

آئیے نظم سے مکالمہ قائم کرتے ہیں اور نظم خود ہم سب سے کیا کہتی ہے اس پر کیوں نہ غور کریں۔ کسی اور کی طرح مجھے بھی درد کا یہ مشہور شعر یاد آیا کہ

ساقیا یاں لگ رہا ہے چل چلاؤ

جب تلک بس چل سکے ساگر چلے

میراجی کے ہاں عورت اور مرد کے مابین جو جنسی روابط ہیں انہیں وہ اس اصول پر کار بند دیکھتا ہے:

بس دیکھا اور بھول گئے

جب حسن نگاہوں میں آیا

من ساگر میں طوفان اٹھا

طوفان کو چنچل دیکھ ڈری، آکاش کی گز کا دودھ بھری

اور چاند چھپا مارے سوئے، طوفان مٹا ہر بات گئی

دل بھول گیا پہلی پوجا من مندر کی صورت ٹوٹی

ان مصرعوں کی روشنی میں صرف اتنا کہا جاسکتا ہے کہ نو جوان کے دل میں جب عورت کا حسن شعلہ فشاں ہونے لگا تو نو جوان اپنی نظر چاروں طرف پھیرا، اچانک اس کی نگاہیں ایک دوشیزہ سے متصادم ہوئیں، ان مصرعوں میں پہلا مصرعہ پوری روئداد کے آغاز سے انجام تک کا بیان ہے، اس کا خوبصورت پہلو یہ ہے کہ خبر کے ساتھ ساتھ مبتدا بھی ہم رکاب ہے۔

لیکن میرے خیال میں نظم کا اساسی تفاعل اور اس کی سرگرمیوں میں تیزی، دراصل مذکورہ بند کے اس مصرعہ سے آئی ہے، وہ ہے جب حسن نگاہوں میں آیا، جب محبوبہ سے آنکھیں چار ہوئیں تو دل میں ایک سیلاب سا اٹھا۔ دوشیزہ جو دراصل خود بھی بڑی چنچل تھی، اچانک سہم سی گئی۔ پھر یکا یک آکاش میں جھلنلندی میں نور کی جگہ دودھ نے لے لی۔ دودھ میراجی کی اکثر نظموں میں جنس کی علامت کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ اس کے بعد چاند نے خود کو بادلوں کی اوٹ میں چھپا لیا، تارے جو خواب ہو گئے۔ یہاں مرد اور عورت کی ایک ہونے کی بات نہیں ہو رہی ہے، نہ گھر سامنے کی کوئی بات چھیڑی گئی ہے۔ یہ بات عمل کی سطح پر ہر بات گئی کے نگوڑے سے مترشح ہے کہ مرد کچھ دنوں کے بعد بھول گیا کہ اس نے ایک ٹیار کو عورت بنا دیا ہے۔

دل بھول گیا پہلی پوجا، من مندر کی سورت ٹوٹی

علامتوں کا بلیغ استعمال ہوا ہے اور مذکورہ مصرع ٹیار کی کیفیت کو وضوح انگیز کرتی ہے۔ شاید بات اس کے ماں بننے کے عمل سے پہلے ہی مکمل ہو گئی اور یہ عمل عجلت اور بیتابی میں پوری ہو گئی، کس لڑکی نے اس واقعہ کے بعد اپنے من مندر میں جس دیوتا کی سورتی پوجتے کیلئے رکھی تھی اسے وہ بھول گئی اور ایسا لگا کہ یہ بات آئی گئی ہو گئی۔ یعنی کہ مندر خالی ہو گیا اور سورتی غائب ہو گئی۔

دن لایا باتیں انجانی پھر دن بھی نیا اور رات نئی

چشم بھی نئی پریمی بھی نیا، سکھ سچ نئی ہر بات نئی

اک پل کو آئی نگاہوں میں جھلنل جھلنل کرتی پہلی

سندرتا اور پھر بھول گئے

مذکورہ مصرعوں کی قرأت سے یہ پتہ چلتا ہے کہ مرد کے دل میں ایک لمحہ کے لئے پہلی ایک دودن کی محبوبہ کی تصویر ابھر آتی ہے پھر غائب ہو جاتی ہے۔ اس طرح کی محبتیں عارضی ہوتی ہیں لہذا اس کے نتائج بھی عارضی ثابت ہوتے ہیں۔ بنیادی بات آغاز جوانی میں جوڑے بدلنے کی ہے۔

نظم میں عورت کا رول پس منظر میں ہے جب کہ مرد کی نفسیات کی طرفیں کھولنے کی کوشش کی گئی ہے۔ میراجی اس نظم میں کسی نہ کسی سطح پر ایک نوع کے Male Chauvinism کا شکار نظر آتے ہیں۔

مت جانو ہمیں تم ہر جانی  
ہر جانی کیوں؟ کہئے؟ کیسے؟  
کیا داد جو ایک لمحے کی ہو وہ داد نہیں کہلائے گی؟  
جوبات ہو دل کی آنکھوں کی  
تم اس کو ہوس کیوں کہتے ہو  
جنتی بھی جہاں ہو جلوہ گری اس سے دل کو گرمانے دو

شاعر کے دل کی بات کھل کر سامنے آگئی۔ ابھی اس دوشیزہ کے سلسلہ میں کشش صرف آنکھ اور دل تک محدود ہے۔ اگر کسی دوشیزہ کو دیکھا اور نگاہ نے اپنی پسندیدگی کا اظہار کیا اور دل میں اگر اس کے لئے ایک الہام کی رود وڑ گئی تو لوگوں بتاؤ کس نے کس کا نقصان کیا؟ یہ دنیا تو فانی ہے اس لئے نظم کا عنوان چل چلاؤ رکھا ہے ہے کیونکہ اس کی ایک شق اس کا فنا ہونا ہے۔ کسی سے اگر مسرت حاصل ہوتی ہے تو اس پر پابندی کیوں لگاتے ہو؟

کیا داد جو ایک لمحے کی ہو وہ داد نہیں کہلائے گی  
اب بعد کے معرعوں میں وقت و مکاں کے تناظر میں ان کی فہم اور شعور کے عوامل کا ذکر ہے۔  
ساتھ ساتھ ایک جمالیاتی صداقت کی پرتیں بھی کھولنے کی سعی ملتی ہے۔

جب تک ہے زمیں جب تک ہے زماں  
یہ حسن و نمائش جاری ہے

اس ایک جھلک کو پھلتی نظر سے دیکھ کے جی بھر لینے دو

جب تک یہ دنیا قائم ہے اس طرح کے مناظر رونما ہوتے رہیں گے، یہ ایک جیتی صداقت ہے اور ہر فرد خلوت میں جب وہ جوانی کی دہلیز پر قدم رنجہ ہوتا ہے تو اس طرح کے خواب ضرور دیکھتا ہے اور اسے شرمندہ تعبیر کرنا چاہتا ہے اور اس صداقت پر جو زندگی کی اساس بھی تھی اور ایک نوع کا جبر بھی کیونکہ چشم فلک ہائل قائل کے زمانہ سے یہ منظر دیکھتا چلا آیا ہے اور آخر تک یونہی ہوتا رہے گا۔

ہم اس دنیا کے مسافر ہیں

اور قافلہ ہے ہر آن رواں

ہر بستی، ہر جنگل، صحرا اور روپ منوہر پر بہت کا

ایک لمحہ من کو لہجائے گا، ایک لمحہ نظر میں آئے گا

مذکورہ چار مصرعوں میں بے ثباتی دنیا اور انسان کا اس دایر فانی سے اور تمام اشیاء کا رخصت ہو جانا ایک بدیہی حقیقت ہے۔

آخر کے چند مصرعوں میں شاعر نے انسانی زندگی کے مختصر ہونے کے جبر کو بڑے فنکارانہ طریق سے بیان کیا ہے۔

ہر منتظر ہر انسان کا دیا اور بیٹھا جاو عورت کا

اک پل کو ہمارے بس میں ہے، پل بیتا، سب مٹ جائے گا

اس ایک جھلک کو گھلتی نظر سے دیکھ کے جی بھر لینے دو

تم اس کو ہوس کیوں کہتے ہو

کیا داد جواک لمحے کی ہو وہ داد نہیں کہلائے گی؟

اس نظم کی فرہنگ ایک نوع کی داد اور حسن کا سپاس نامہ پیش کر رہی ہے جو جمالیات کے لئے غذا فراہم کرتی ہے۔ اس میں جنس کا کوئی لمس نہیں ہے اور نہ ہی ارتعاش ہے، تلی کا پھول پر رقص کرنا، حسن کی بارگاہ میں دراصل ایک نوع کا ہدیہ سپاس ہے اور پھر یہ ہدیہ سپاس پھول پھول پر نذر کیا جاتا ہے، اس طرح کی ستائش اور پرشش میں کوئی عیب نہیں۔

درج ذیل تین مصرعوں میں شاعر نظم کو اس کی سطح سے اٹھا کر کائناتی وقت سے ہم کنار کر دیتا ہے۔ یہ نظم میراجی کی بڑی اور عمدہ نظموں میں شمار کی جاسکتی ہے۔

ہے چاند فلک پر اک لمحہ

اور ایک لمحہ یہ ستارے ہیں

اور عمر کا عرصہ بھی، سوچو اک لمحہ ہے

میراجی کی ان نظموں کو بلا مبالغہ دنیا کی بڑی نظموں کی صف میں آسانی سے رکھا جاسکتا ہے۔ میراجی کی ایک نظم 'کشور' کے عنوان سے ہے جس کے معنی کی کئی شقیں ہیں، کشور کے معنی، سخت دل،



ضدی اور ٹیلا کے بھی ہوتے ہیں لیکن یہاں شاعر ضدی کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ یہ موضوع، پیرا یہ بیان اور مرتع کاری کی سطح پر ایک کامیاب نظم ہے۔ یہ نظم کل تین بندوں پر مشتمل ہے اس کی بحر ہندی ہے۔ فعلن فعلن فعلن فعلن فا ہر بند چار ہم قافیہ مصرعوں کا ہے، نظم کا لہجہ بہت سادہ اور معصومیت سے لبریز ہے، ہندی الفاظ کی آمیزش نے ایک انوکھا رنگ پیدا کر دیا ہے اور موسیقیت بھی ایک انگ نچ پراپنا تفاعل کر رہی ہے۔ یہ انسان کا مقدر ہے کہ ہر وقت اس کے اندر جو خواب پلتے ہیں کوئی ضروری نہیں کہ اس کی تکمیل ہو جائے اسے حالات کی ستم ظریفی بھی کہہ سکتے ہیں یا پھر ان کا مقدر انسانی فطرت کی یہ طرفی ہے کہ وہ نایافت کی تمنا کرتا ہے اور یہی تمنا اور اس کی آرزو اسے منزل کی طرف نہ صرف گامزن رکھتی ہے بلکہ اس کی منزل بہ منزل ترقی کا راز بھی ہے۔ دوسری اہم بات جس کی صداقت سے ہم روگردانی ہرگز نہیں کر سکتے کہ ہر بچے فنکار کے اندر ایک بچہ ہمسکار ہوتا ہے جو کبھی مسکراتا بھی ہے کبھی اُداسی کا پیکر بھی نظر آتا ہے۔ میراجی کا بچہ میراجی کے ساتھ جب تک جیاناہ صرف آسمان کی طرف ہکتا رہتا بلکہ تاروں سے مکالمہ کرتا۔ تلی کی طرح کبھی اس پھول پر کبھی اس پھول پر ناچتا کودتا، کبھی چندرما کو پکڑنے کی کوشش کرتا ان تمام باتوں سے ایک جمالیاتی فضا خلق ہوتی ہے اس کے اسلوب کی سادگی جو دراصل اپنے اندر پڑکاری کے بھی بھرپور امکانات رکھتی ہے کا اظہار ہوتا ہے۔ بین السطوری مطالعہ سے پتہ چلتا ہے کہ یہ نظم دراصل میراجی کے باطن کے مشاہدہ پر منج ہے۔ اس نظم کے انتخاب کا واحد مقصد میراجی کے اندر جو بچوں جیسی کیفیت ہے اس کی ترجمانی کے علی الرغم میراجی کی روح سے اس کی حیرت اور استعجاب کا ہم کنار ہونا بھی ہے۔

انوکھالا ڈلا کھیلن کو مانگے چندرمان

یہ انوکھالا ڈلا جتنے مناظر اس کے سامنے بکھرے پڑے ہیں مثلاً بیڑ، دریا، جھیل، ندیاں نالے ہیں چاروں طرف ہر ابھرا جنگل اور فطرت نے جمالیات کی پوری چادر تان رکھی ہے لیکن اس کا دل کسی طرح بھی بہلنا نہیں جو چیزیں اس کی دسترس میں نہیں ہے اس کی طرف لپکتا ہے جتنے بھی مناظر ہیں وہ بچوں کی دل دہی کے لئے کافی ہیں اس کے علاوہ ماں ہیں، ماں کی سکھیاں ہیں ان کی جیٹھانیاں یہاں تک کہ دیورانیاں سب اس بچے کو سینے سے لگاتی ہیں پیار کرتی ہیں مگر بے توبالک اور بالک کو منانا اتنا آسان بھی تو نہیں۔ انسان کی فطرت میں یہی ایک معصوم طرح دار ہے جو باقی تمام اوصاف سے زیادہ دلکش، دلآویز اور جمالیاتی کیف و کم سے معمور ہے۔

دھرتی پر پریت کے دھبے      دھرتی پر دریا کے جال  
 گہری جھیلیں، چھوٹے ٹیلے      ندی نالے باؤلی و تال  
 کالے ڈراؤنے والے جنگل      صاف چمکتے سے میدان  
 لیکن من کا بالک اُلٹا      ہٹ کرتا جائے ہر آن  
 انوکھالا ڈلا کھیلن کو مانگے چندرمان

سندر سانولی موہن گوری      گود میں لیں کاندھے سے لگائیں  
 میٹھی، رسی، ہلکی ہلکی      صدا میں لوری، گیت سنائیں  
 لیکن روتے روئے مچلے      مچل مچل کر ہو ہلکان  
 پن جن کلیاں صاف اور اجلی      نرم چمکتی سیج بچائیں  
 گلے لگائیں جو میں چائیں      سو تازوں سے ساتھ سلائیں  
 سوئے نہ سونے دے، براہوں کو جاگے جگائے ہر آن  
 انوکھالا ڈلا کھیلن کو مانگے چندرمان

شاعر نے بچے کی انوکھی فطرت کی بڑی کامیاب تصویر کشی کی ہے۔ یہ انوکھا بچہ ہے کہ چاند جیسی خوبصورت عورتیں اس کو چومتی ہیں اور منانے کی کوشش کرتی ہیں لیکن یہ ماننے کو ہرگز تیار نہیں۔ نظم میں جو اصلی بات ہے وہ ان کہی ہے یعنی کہ untold ہے کیونکہ من کے اندر کا انوکھالا ڈلا ساری عمر انوکھالا ڈلا نہیں رہتا۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ وہ بڑا ہو کر کھیلنے کے لئے چندرمان کی ضد چھوڑ دیتا ہے۔ کون ہے جو یہ وثوق سے کہہ سکتا ہے کہ اب میں چاند نہیں مانگتا اور نہ ملے تو ہٹ اور ضد نہیں کرتا؟ میراجی کی اس نظم کو تفہیم کے مرحلے میں جب میں مصروف تھا تو مجھے اختر الایمان کی نظم ایک 'لڑکا' یاد آگئی۔ اس میں بھی ایک مصرعہ جو بنیادی مصرعہ ہے ہر بند کے بعد یوں آتا ہے۔ یہ لڑکا پوچھتا ہے 'اختر الایمان تم ہی ہو یہاں یہ لڑکا اختر الایمان کا ہم زاد ہے۔ اختر الایمان کی یہ نظم میراجی کی اس نظم کی طرح بہت کامیاب اور فنیہ المثال ہے کہ یہ نظم تجسیم کاری سے وہ کارنامہ انجام دیتی ہے جو لاکھ بیانات سے ممکن نہیں۔ یہ لڑکا موجودہ آلودگیوں اور ناہمواریوں کی یلغار میں ایک موج طاہر کی طرح، ایک موج نور کی طرح ہر شخص کا ہم سفر ہے۔ ہم سب اس لڑکے سے واقف ہیں شناسا بھی ہیں لیکن زمانہ کے باہو میں ہم کسی مقام پر اس سے پچھڑ گئے ہیں۔

اس حقیقت سے ادب کا سنجیدہ قاری کبھی انکار نہیں کر سکتا کہ جدید ادب نے جہاں ایک طرف نئی روشنی کو لبیک کہا ہے وہاں انسان کے اندر تاریکی کی موجودگی کو نہ صرف نشان زد کرنے کی سعی کی ہے بلکہ اس کا ادراک بھی فراہم کیا ہے اور تاریکی کے اچھے اور برے کارناموں کی طرف بھی ہماری توجہ مبذول کرانے کی کوشش کی ہے۔ جدید انسان کا ایک بڑا کارنامہ اس کی ایک اہم دریافت یہ ہے کہ نجات یا روشن ضمیری فقط ذات کے روشن حصوں کی زیارت سے حاصل نہیں ہوتی۔ تاریکیوں میں پورے انسانی وقار کے ساتھ سفر کرنے سے بھی حاصل ہوتی ہے۔ شاید کچھ لوگوں کو نجات کے اس تصور کو تسلیم کرنے میں تھوڑی بہت قیاحت ہو یا پھر اس تصور کو قبول کرنے میں تاثر ہو۔ جدید ادب اس طرح کی صورت حال سے نمٹنے میں معین و مددگار ثابت ہوتا ہے۔ جدید عہد سے قبل یہ سوچ غالب تھی کہ درد کا حد سے بڑھنا ہی درد کا علاج ہے مگر جدید عہد میں حد سے بڑھتے ہوئے درد کو مکمل انسانی وقار کے ساتھ جھیلا جاتا ہے۔ جدید انسان کے اس طرح ’ڈزن‘ کو میراجی نے اپنی نظم ’یگانگت‘ میں بڑی فنکارانہ طریق سے پیش کیا ہے۔ یہ ایک غیر معمولی نظم ہے اسے اردو میں جدید نظم کی ایک ’کلاسک‘ کہنا غلط نہ ہوگا۔ میراجی کا کمال یہ ہے کہ اس نظم میں یگانگت کے روایتی مفہوم کو نہ صرف Subvert کیا ہے بلکہ یگانگت کو متضاد و متخالف کے خاتمہ کے مفہوم میں نہیں بلکہ متضاد و متخالف کو قبولیت کے معنی میں لیا ہے۔ نظم کا آغاز دیکھیں:

زمانے میں کوئی برائی نہیں ہے  
فقط ایک تسلسل کا جھولا رواں ہے  
یہ میں کہہ رہا ہوں

’یہ میں کہہ رہا ہوں‘ کے ٹکڑے میں نہ صرف واحد متکلم اپنی ’انا‘ کی پوری قوت اور توانائی کے ساتھ موجود ہے بلکہ بڑی جرأت کے ساتھ اعلان بھی کرتے دکھائی دیتے ہیں کہ زمانہ دراصل ایک تسلسل ہے ایک رواں دریا کے بہاؤ کی طرح ہے جو کبھی رکتا نہیں ایک دائمی Sequence ہے۔ قدرت کے نظام میں ہمیں اختیار نہیں ہے کہ ہم کوئی اختلال پیدا کریں۔ موسم بہار کے ساتھ موسم خزاں کا آنا فطری ہے کہیں شادیاں بچتے ہیں تو کہیں ماتم گساری کا ماحول ہے۔ درختوں میں کہیں جھولے گئے ہیں کہیں کھیتوں میں ہریالی کا سماں ہے، یہی تسلسل قائم رہے گا یہ کون کہہ رہا ہے؟ جس نے کئی راتیں آنکھوں میں کاش دی ہیں۔



میں کوئی برائی نہیں ہوں، زمانہ نہیں ہوں، تسلسل کا جھولا نہیں ہوں  
مجھے کیا خبر کیا برائی ہے کیا زمانے میں ہے اور پھر میں تو یہ بھی کہوں گا  
کہ جو شے اکیلی ہے اس کو فنا ہی فنا ہے۔

نظم میں جو متکلم ہے اس نے خود کو پورے طور پر عریاں کر دیا ہے۔ گویا کہ اپنی ذات پر کوئی  
حجاب نہیں ڈالا وہ نہیں جانتا کہ برائی کی نوعیت کیا ہے؟ نہ برا ہے اور برائی سے کوئی اسے علاقہ ہے۔ وہ  
خود کو زمانہ بھی نہیں کہتا جو برائی بھلائی کو وجود دیتا ہے۔ وہ تو بس اکیلا اور تنہا آدمی ہے جسے اس بات کی  
خبر ہے کہ جو تنہا ہے وہ آخر میں فنا کا شکار ہوگا۔ فنا ہونا صرف اکیلا کو یعنی کہ تنہا کا مقدر ہے۔ مقام  
حیرت یہ ہے کہ جو باتیں صوفیاء اپنے ملفوظات میں بیان کرتے تھے شاعر جوان باتوں سے بے نیاز  
ہے ان مسئلوں سے ماوراء ہے وہ کیا کہتا ہے ذرا آپ بھی سنئے:

برائی، بھلائی، زمانہ، تسلسل یہ باتیں بقاء کے گھرانے سے آئی ہوئی ہیں

ہندوؤں کی پرانی کتابوں میں بھی یہ بات کہی گئی ہے کہ وہ تنہا تھا اس نے کہا میں کئی ہو جاؤں  
لہذا اس نے سنسار بنا دیا پوچھا کیسے کہا جیسے مکڑی جالا اپنے اندر سے نکال کر بچھا دیتی ہے جو تنہا تھا کئی  
میں تقسیم ہو گیا۔ عدم کو نیست کر کے یعنی کہ... being کو nothingness بنا دیا۔ اب پھر اس  
مصرعے سے نظم کی ابتداء کرتا ہوں۔

برائی، بھلائی، زمانہ، تسلسل، یہ باتیں بقاء کے گھرانے سے آئی ہوئی ہیں

مجھے تو کسی بھی گھرانے سے کوئی تعلق نہیں ہے

میں ہوں ایک اور میں اکیلا ہوں، ایک اجنبی ہوں

یہ بستی، یہ جنگل یہ بنے ہوئے رستے اور دریا

یہ پریت، اچانک نگاہوں میں آتی ہوئی کوئی ادنیٰ عمارت

یہ اجڑے ہوئے مقبرے اور مرگ تسلسل کی صورت مجاور

یہ ہنستے ہوئے ننھے بچے یہ ٹکرا کے گرتا ہوا ایک اندھا مسافر

ہوائیں، نباتات اور آسمان پر ادھر ادھر آتے جاتے ہوئے چند بادل

یہ کیا ہیں؟

یہی تو زمانہ ہے یہ ایک تسلسل کا جھولا رواں ہے

یہ میں کہہ رہا ہوں



اتنی تہہ دار اور معنیات سے پُر کلام بہت دنوں کے بعد باصرہ نواز ہوا ہے، میں نے جدید نظموں میں اس نظم کو دیکھا ہے۔ روزگار پایا ہے۔

چند مصرعوں میں میراجی مسلسل آنے والے نظارے، سامنے رہنے والے قدرتی مناظر دریا، پہاڑ، آسمان اور آسمان پر اڑتے ہوئے بادل بھی دکھائے۔ ننھے بچوں کی ہنسی، ان میں ہنسکتی ہوئی زندگی اور اندھے مسافر کی گاڑی سے ٹکرا کر پاش پاش ہو جانا، اُجڑے ہوئے مقبرے اگلے زمانوں کے فانی انسانوں کے آثارِ عبرت اور مقبروں کے مجاور جو زندہ مردے ہیں، سب مناظر یکجا دکھائی دیتے ہیں۔ جیسے لگتا ہے کہ ایک نگار خانہ قائم کر دیا ہے جس میں رنگ رنگ کی تصویریں آویزاں ہیں۔ بظاہر وحدت کی تشکیل میں تسلسل کو گواہی کے طور پر پیش کر دیا ہے۔ ان تصاویر کی نقاب کشائی کے بعد یہ کہا۔ یہی تو زمانہ ہے، یہ اک تسلسل کا جھولا رواں ہے۔ ایک فلسفیانہ خیال ہے کہ جو خارج میں ہے وہ میری گواہی سے ہے اس لئے اس کی گواہی دے رہا ہوں کہ وہ ہے۔ خالق نے اپنی خلاقی پر میر تقدیق لگانے کے لئے ہی حضرت انسان کی تخلیق کی۔ اس نظم میں ایک مقام ایسا بھی آتا ہے جب شاعر اس نکتہ کی وضاحت کرتا ہے کہ خارجی دنیا سے ہونے نہ ہونے کا انحصار *intelligent being* کی گواہی پر مبنی ہے۔ میراجی اس نظم میں یگانگت کے روایتی معنی کو تہہ وبالا کر دیتے ہیں۔ 'یگانگت' میں مانند برائی، بھلائی، زمانہ، تسلسل جیسے الفاظ تجریدی اور مابعد الطبیعات کی ہیں۔ میراجی انہیں بقا کے گھرانے سے آئے ہوئے تصورات سے عبارت قرار دیتے ہیں۔ دوسری طرف انسان ہے جو اکیلا ہے تنہا ہے اور فانی ہے۔ لیکن یہی انسان جب جنگل، پریت، دریا، ننھے بچوں، اندھے مسافروں، ہواؤں، بادلوں، یعنی ایک آرک ٹائپل دنیا کی تمثیل کو دیکھتا ہے تو انہیں اپنے گھرانے کی اشیاء قرار دیتا ہے یعنی اس سے ایک نوع کی یگانگت محسوس کرتا ہے۔ یہ سب اشیاء فنا کے گھاٹ اترنے والی اشیاء ہیں، دوسرے لفظوں میں وہ بقا کے مقابلے میں فنا کے گھرانے کا تصور قائم کرتا ہے اور اس سے یگانگت محسوس کرتا ہے:

یہ سب کچھ، یہ ہر شے مرے گھرانے سے آئی ہوئی ہے  
زمانہ ہوں میں، میرے ہی دم سے ان مٹ تسلسل کا جھولا رواں ہے  
مگر مجھ میں کوئی برائی نہیں ہے  
یہ کیسے کہوں میں

کہ مجھ میں فنا اور بقا دونوں آکر ملے ہیں

حقیقت دراصل یہ ہے کہ بقا کے گھرانے کی جملہ اشیاء تجریدی تصورات ہیں جب کہ فنا کے گھرانے کی اشیاء، ارد گرد کی فطرت اور انسانی دنیا کی حقیقی حسی اشیاء ہیں۔ بقا اور فنا انسان کے اندر الجھتے رہتے ہیں۔ بقا انسان کی فنا پذیری سے یگانگت کے رشتے میں بندھ جاتی ہے۔ آخر اس پر یہ کشف کے طور پر ظاہر ہوتا ہے کہ انسان کی فنا پذیری ہی کو بقا ہے۔

اس نظم میں میراجی نے انسانی وجود کی الجھن کو موضوع بنایا ہے۔ میراجی کی شاعرانہ بصیرت کی داد دینی چاہئے کہ انہوں نے نظم کا عنوان 'یگانگت' رکھا ہے۔ اس نظم کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ میراجی حسی اور مادی دنیا سے زیادہ تصوراتی خیال کو بنیادی اہمیت دیتے ہیں۔ میراجی کے یہاں نظم کے معنی کا سرچشمہ اب تصور و خیال کی دنیا بن جاتی ہے۔ مختلف فلاسفر اور دانشوروں نے عالم وجود کی حقیقت اور اس کی معنویت کو تسلیم کیا ہے کیونکہ انسان کی آنکھیں اس کی سماعت کی قوت اور فہم و ادراک کے جراثیم اس صداقت کی گواہی دیتے ہیں کہ اس کا رخانہ کو چلانے والا کوئی تو ہے۔ اس غیر معمولی نظم کی خوبی، کئی باتوں میں مضمر ہے کہ اس نظم کی لفظیات اور لہجہ کی نرم آثاری ہماری محترم شعری روایت سے ایک مربوط وابستگی پر منتج ہے۔

میراجی جدید اردو نظم کی روایت میں ایک ایسا شاعر ہے۔ جس کے موضوعات کے تنوع کے علی الرغم مختلف اسالیب کے تجربے بھی ملتے ہیں۔ ان کی نظموں میں مختلف تجربوں کے حوالے سے تھوڑی تفصیل کے ساتھ بعد کے سطور میں مکالمہ قائم کیا جائے گا، لیکن یہاں صرف قارئین کو اتنا بتانا چلوں کہ ان کے یہاں عروض میں بھی نت نئے تجربے کی کہکشاں دکھائی دیتی ہے۔ عربی عروض کی مختلف شکل و صورت پر ان کو دسترس تو حاصل تھی لیکن ہندی بحر و بحر وں کا بھی اچھا گیان رکھتے تھے۔ میراجی کو طبعاً ہندی بحر فعلن، بحر فعلن اور پنگل سے بھی خاص لگاؤ تھا۔ یہاں مفعول، مفاعیلن فعلن دو بار رکھی ہے۔ انہوں نے ایک نظم میں 'کتھک' رقص جو ہندوستان میں رقص کی کئی قسموں میں اپنا ایک امتیاز رکھتی ہے اسے میراجی نے ایک نظم میں بڑے فنکارانہ طریق سے پیش کرنے کی سعی کی ہے اور اس بات کا خاص لحاظ رکھا ہے کہ اس نظم میں خیال رقص کے 'ماڈیم' سے ہی اپنا اظہار کرے اور کوشش اس بات کی کرے کہ خیال کا اظہار ناچ کی اصطلاحوں میں ہی ہو۔ نظم کا اصل حسن اس کے رچاؤ، لمبائی کیف دم اور اس کے چال کے ہاؤ بھاؤ میں ہے۔ اس سے زیادہ نظم کی وضاحت مطالعہ کے اثرات کو کم کر دے گی، آپ نظم ملاحظہ کریں:

دیوار پہ نقش مصور کے یا سنگتراش کی کاریگری  
یا سرخ لبادہ سجائے ہوئے موٹی چنچل شیشے کی پری  
(یہاں بلور بدن رقاصہ ہے، سرخ پٹوار میں)  
یا بن کے پرانے مندر میں بولے جو پجاری ہری ہری  
اس کے دل کی دیوداسی ایک اور ہی روپ میں ناچتی ہے  
اب دائیں جھکو، اب بائیں جھکویں ٹھیک یونہی ایسے

مذکورہ بند میں رقاص دیوداسی کے کتھک کے رنگ بھاؤ اور اس کے لئے تال اور اس کے بدن  
کی تمام تر مارتاؤں سے ہم آہنگ ہونا، بول کو پکڑنے کے لئے اپنے جسم کو سیٹھنا اور لئے کو نہ صرف  
اٹھاتے چلے جانا بلکہ پورے رقص کی تمام حرکتوں کو قابو میں رکھنا، نگاہوں کی چلت پھرت، کبھی دائیں  
دیکھا، کبھی بائیں دیکھا، جو کتھک رقص کے بنیادی مطالبات ہیں اس کی گیسرتا کو سمجھنا، کبھی ہتھیلیوں  
سے لے اور تال سے کامل آہنگی اور مطابقت قائم کرنا۔

بعد کے مصرعوں میں راجا کے تخت و تاج سے کنارہ کشی کی بات آئے گی۔ اکثر کتھک میں  
دیکھا گیا ہے کہ مہاراج رام اور سیتا کی کتھا بیان کی جاتی ہے۔ 'کتھا دا چک' بڑے لطف اور پورے تام  
جھام کے ساتھ رام اور سیتا کے بن باس کی کتھا سنا تا ہے۔ مہاتما بدھ نے بھی راج پاٹ سے خود کو  
علیحدہ کر لیا تھا لیکن ان کی کتھا 'کتھک' کا موضوع نہیں بنتی جب کہ ہندو اساطیر میں تخت چھوڑنے کے  
تعلق سے رام اور مہاتما بدھ کے بارے میں بہت کچھ لکھا مل جاتا ہے لیکن یہاں جو بات ہو رہی ہے  
وہ رام چندر جی کی ہے:

کیوں چھوڑا راج سنگھاسن راجا نے بن باس لیا، کیا بات ہوئی  
کب سکھ کا سورج ڈوب گیا، کب شام ہوئی کب رات ہوئی  
سادن کی روم جھم گونج اٹھی۔ بادل چھائے برسات ہوئی  
راجا تو کہاں۔ پر جا پیاسی، اک اور ہی روپ میں ناچتی ہے  
اب دائیں جھکو، اب بائیں جھکویں ٹھیک، یونہی ایسے

مذکورہ مصرعوں میں جو باتیں کہی گئی ہیں وہ دیوداسی کی نرت میں دکھائی ہے۔ سوامی اسے  
رقص کے گرامر سے واقف کر رہے ہیں۔ پاؤں اسی طرح رکھو، آنکھوں کو کچھ اس طرح جنبش دو، نگاہ



کی سمیتیں ایک خاص ادا سے بدلوں پورا منظر نامہ رقص کے حوالہ سے خلق کیا جاتا ہے لیکن کتھک رقص کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ رقص کے پس منظر میں ایک گائیک ہوتا ہے جو کتھا کو رقص کے ساتھ گاتا بھی ہے لیکن اسے لے اور تال کے ساتھ گائیکی کا بڑا خیال رکھنا پڑتا ہے۔

کوئی گیت سنے، کوئی ناچ کر اپنے سر کو ڈھنے، دیوانہ ہے  
 مٹ جائے گا دھن کا، دھیان آئے۔ یہ گیت یہ ناچ بہانہ ہے  
 سارے گا پا دھانی بھید ہے بھید مگر یہ فسانہ ہے  
 اس بھید کو بوجھ تھکے گیانی اب ندی بہتی جاتی ہے  
 کبھی دائیں گئی، کبھی بائیں گئی۔ کبھی اوٹ کے پھر سے بڑھی آگے  
 تو کون ہے بول، بتا تیرا کیا نام ہے، دیس کہاں تیرا؟  
 کیا ایک چھلاوا ہے؟ کھو جائے تو کیسے پائیں نشان تیرا  
 ہم ایک زمان و مکاں کے ہیں اور تو ہر ایک جہاں تیرا  
 تیری آواز تو الجھاتی ہے، گونج کے کہتی جاتی ہے  
 جو جاگ رہے تھے سو بھی چکے جو سوئے تھے چونک اٹھے، جاگے

مذکورہ سطروں میں شاعر کسی سے مخاطب ہے، ہم آپ نے دیکھا کہ اس سے پہلے دو کردار اپنا رول ادا کر رہے تھے۔ ایک کردار ناچنے والی دیوداسی ہے اور ایک رقص کے گر سکھانے والے اور پوری رقص کو Control کرنے والے مہاراج تھے اور ایک آواز پس منظر میں گانے والے کی تھی، جو رقص کی لے کو قائم کر رہی تھی۔ لیکن اب جو آواز گونجتی ہے وہ صرف گانے والے کی ہی معلوم ہوتی ہے لہذا اس کردار سے خطاب ہے یعنی کہ وہ مخاطب ہے جو ہے تو پیچھے لیکن وہ رقص سُر تال اور طبلہ، سارنگی اور دوسرے استعمال ہونے والے Instruments کو بھی راستہ دکھا رہا ہے۔ وہ اپنا کردار بخوبی نبھایا ہے، ان مصرعوں میں دو لفظ کی بڑی معنویت قائم ہوتی ہے ایک لفظ ہے چھلاوا وہ دوسرے مصرعہ میں اور تیسرے مصرعہ میں یہ ایک جہاں تیرا باقی سارے کردار، دیوداسی، رقص، مردنگ، طبلہ اور عہدے والا اور ہم اس دھرتی کے باسی ہیں پر تو ایک چھلاوا ہے۔ ابھی ہے اور ابھی نہیں ہو جائے گا اور بات یہیں ختم نہیں ہوتی بلکہ یہ سارا سنسار تیرا ہے۔ اس سنسار کے سارے مظاہر تیرے ہاتھ میں یا تجھ سے ہیں۔ یہ کتھک ناچ حقیقت میں شاعر کے ذہن میں ہندو دیومالا کے پیش نظر شیو شکر کا ناچ ہے۔ ناچ



کو جو یہ اس پر چائی گئی تھی اس کے پردے میں اس سنسار کو نشٹ یعنی نیست و نابود کرنے کا آغاز کر دیا۔ (اسے آپ خوبصورت قیاس پر بھی مٹی قرار دے سکتے ہیں) لیکن ایسا ہونا ضروری بھی نہیں، معنی اور اس کے اعماق تک پہنچنے کا صرف یہ ایک وسیلہ ہو سکتا ہے۔

مختصر یہ کہ یہ نظم میراجی کی موضوعاتی بے کرائی اور وسعت کا بہترین ترجمان ہے۔ ان کی نظموں کا کیسوس کتنا آفاق گیر ہے آپ خود ہی اندازہ لگا سکتے ہیں۔ انہوں نے کمند کہاں کہاں نہیں ڈالی ہے، اسے اگر نظم کی بجائے کویتا کہا جائے تو یہ خلاف عقل نہ ہوگا۔ اس تخلیق کے حوالہ سے آپ میراجی کے اسلوب کے تشکیلی عناصر سے بہتر طریقے سے روبرو ہو سکیں گے۔ یہ کویتا ہر اعتبار سے ایک برتر سطح پر قائم ہے۔ میراجی کے شاعر اسالیب ہونے کی یہ تخلیق ایک گواہ ہے۔ آریائی، گجی اور عربی بحروں پر میراجی کی مضبوط گرفت کا بہترین نمونہ ہے۔

اوپر کے سطور میں یہ باتیں کہی ہیں کہ میں نے جدید اردو شاعری کی روایت میں کم از کم موضوع کی سطح پر اتنی بوللمونی اور گونا گونی نہیں دیکھی۔ میراجی کی نظمیں اس کی بہترین شواہد فراہم کرتی ہیں اس سلسلہ میں کسی حد تک اخترا الایمان اور راشد کو ان کا ہم سفر قرار دیا جاسکتا ہے۔ اس کے علی الرغم اسالیب میں بھی تجربوں کی ایک قوس قزح بھی جتنی نظر آتی ہے۔ میراجی کی کئی نظمیں ایسی ہیں جو تصورات کی طرف سے مختلف طریقے سے کھولتی دکھائی پڑتی ہیں جب تصور کسی زرخیز شعری تخیل سے ہم آہنگ اور ہم آمیز ہوتا ہے تو 'ہلمپت' جیسی نظم کی نمود ہوتی ہے۔ اس سے پہلے آپ رقص کے موضوع پر ان کی ایک نظم ملاحظہ کر چکے۔ اب ان کی موسیقی سے تعلق رکھتے ہوئے ایک نظم غور فرمائیں۔ موسیقی کے گھرانے سے خیال کا بھرپور تعلق ہے جو لوگ موسیقی کے گرامر سے واقف ہیں وہ 'ہلمپت' جسے ہم موسیقی کی زبان میں خیال بھی کہتے ہیں۔ اس موضوع پر میراجی کی اس خوبصورت نظم کی تفہیم کی سعی کی جائے۔ موسیقی میں الاپ کے تین حصے ہوتے ہیں۔ ہلمپت، مدھر، اور ذرت۔ ہلمپت کو آپ آہستگی سے ادا کئے جانے والا الاپ بھی کہہ سکتے ہیں۔ ذرت کی حیثیت درمیانہ ہے اور ذرت مدھر کے مقابلے میں تھوڑا تیز ہوتا ہے۔ آپ لوگ جو موسیقی کے مضمرات سے کسی قدر واقف ہیں وہ جانتے ہیں کہ الاپ کسی بھی راگ کو اس کی مخصوص کیفیت اور آہنگ سے نہ صرف ہمکنار کرتا ہے بلکہ اسے منضبط رکھنے میں مؤثر کردار بھی ادا کرتا ہے اور ان تمام باتوں سے ایک اختصاصی فضا کی تخلیق بھی ہوتی ہے۔ ایک اہم بات یہ کہ الاپ میں کسی میوزیکل Musical instruments کا کوئی ردول نہیں ہوتا

سوائے تان پورا کے۔ اس اہم نکتہ سے واقف ہونا ضروری ہے کہ خیال میں نہ صرف روانی ہوتی ہے بلکہ اس کا فن بر جستگی کا ایک نوع کا لحاظ ہے۔ خیال کو گائیک کی استعداد اور اس کی صلاحیت کا ایک طرح سے امتحان بھی کہا جاسکتا ہے۔ ہمارے ملک میں ایک روایت یہ رہی ہے کہ مرد اونچی آواز میں دھڑکاتے تھے اور زنان خوانوں میں خواتین آہستہ گایا کرتی تھیں۔ عورتوں نے خیال میں نفاست پیدا کی اور اسے نہ صرف گایا بلکہ اپنی صلاحیتوں کا اس میں بہترین اظہار بھی کیا۔

اب ایک سوال یہ پیدا ہوتا ہے خیال یا پھر بلمپت سے میراجی کی نظم کے مفہوم سے کیا رشتہ ہے؟ نظم پڑھنے سے پتہ چلتا ہے کہ شاعر نے آلاپ سے کیا کام لیا ہے اور جس طرح خیال کی گائیکی میں اپنا ایک اہم کردار ہوتا ہے اور اس کی صلاحیتوں کا ایک نادر مظہر قرار پاتا ہے اس طرح نظم میں خیالی دنیا ہی کو تخلیق اور معنی کا سرچشمہ قرار دیا گیا ہے۔ یعنی وہ دنیا جس کا کوئی ٹھوس مرکز نہیں ہے:

خیال ہے خیال ہے، خیال کے علاوہ اور کوئی بات ہو

جو حاصل حیات ہو

یہ ممکنات کہیں کہیں

خیال سے جو پہلے تھا وہ مٹ گیا

خیال کے بعد جو آئیگا وہ مٹ ہی جائے گا

تو کیا تو ایک خیال تھی، تو مٹ گئی

تو کیا میں ایک خیال ہوں جب، حیات مٹ گئی تو ایک روز ایک پل میں مٹ ہی جاؤں گا۔

یہ بات ہے تو پھر مجھے کوئی بتائے حاصل حیات کیا ہے؟ (کچھ نہیں)

پوری نظم کے منظر نامہ پر خیال کا ہی بسرا ہے۔ کیونکہ ایک خیال آتا ہے اور ایک خیال جاتا ہے پھر ایک اکھوا پھوٹتا ہے خیال سے لیکن خیال کے گرد ہی نظم طواف نہیں کرتی بلکہ یہ نظم ایک وسیع Paradimn غائر خالق کرتی ہے۔ جس میں موت، امکان، یقین، اعتماد، تشکیک، ثبات اور بے ثباتی اور وقت کے تماشہ کو محسوس کیا جاسکتا ہے۔ خیال کا یہ انوکھا کھیل نہ صرف انسان کی نفسی اور موضوعی دنیا کی حقیقت ہم پر آشکار کرتا ہے بلکہ خارج کی صورتحال اور اس کی مختلف جہیں اور وقت کی ترجمانی بھی کرتا ہے۔ زندگی کے گزران کے ساتھ وہ زندگی جو ہم اپنے خیال میں گزارتے ہیں ان دونوں میں دراصل اصل زندگی کون ہے؟ اور کسے ہم اصل زندگی سے تعبیر کر سکتے ہیں؟ ان دونوں میں سے کسے

ہم حاصل حیات کہہ سکتے ہیں؟ اگر خیال ہی حاصل حیات ہے تو پھر اصل حیات کیا ہے؟ خیال کو ممکنات کی دنیا بھی قرار دے سکتے ہیں۔ اس کا امکان ہے کہ ایک خیال کی جگہ دوسرا ممکن ہے کیا زندگی کا حاصل خیال کا یہ تفاعل ہے جن کے خیال سے خیال کی نمود یا اس سے کسی خیال کا اکھوا پھوٹا ہے۔ اس طرح کے سوالات جو تضاد کوائف سے عبارت ہیں اس نظم کی ساخت میں موجود ہیں اور اٹھائے بھی گئے ہیں۔ کیونکہ یہ سوالات بڑے پیچیدہ اور متناقض ہیں بلکہ اس طرح کی صورتحال کو ایک نوع کا Paradox بھی کہہ سکتے ہیں۔

ممات کے علاوہ ایک حیات ہے

ایک ایسی بات ہے جسے کوئی خیال ہی خیال کہہ سکے، یہ ممکنات میں نہیں  
آخر کے ان دو مصرعوں میں ایک Paradixical صورتحال خلق ہوتی نظر آتی ہے۔ ہونے اور نہ ہونے، عدم اور وجود، تاریخ اور اسطورہ اور ایک لمحہ اور ابدیت کے رشتے میں ہے۔ اگر ایک خیال کے بعد نیا خیال ہے اور نیا خیال ایک تخلیق ہے تو موت کے بعد زندگی بھی ہے کیونکہ زندگی اور خیال ایک دوسرے پر منحصر ہیں۔ زندگی کے عارضی ہونے اور دوامیت کا یہ پورا کھڑاگ ایک پیراڈاکس ہی ہے جسے میراجی خسی صورت میں حل کر سکے۔

میراجی کے حوالہ سے اکثر یہ باتیں ہوئی ہیں کہ ان کے یہاں طرز اظہار میں ابہام کی پسلی ہوئی بجلیاں کوندتی نظر آتی ہیں۔ میراجی جس طرح نئے خیال یا نئے تصورات کی طرفیں کھولنے کے لئے کمر بستہ تھے قاری کے اندر سو طرح کے شکوک و شبہات پیدا کر رہے تھے ان کا چیزوں کے بارے میں رد عمل پیچیدہ اور متضاد قسم کا تھا اس عالم میں تجربے کا بیان راست کے بجائے پیچیدگی سے ہمکنار ہو سکتا ہے۔ ٹی ایس ایلیٹ نے اس حوالہ سے بڑی عمدہ بات کہی ہے۔

”جدید تہذیب بہت سی پیچیدگیوں کا احاطہ کئے ہوئے ہے، یہ تنوع اور پیچیدگی جب منجھے ہوئے شعور پر اثر انداز ہوگی تو اس سے اثرات بھی اتنے ہی پیچیدہ اور متنوع پیدا ہونے چاہئیں اس لئے اب شاعر کو زیادہ ایمائیت سے کام لینا پڑتا ہے اور ضرورت پڑے تو معنی سمونے کی خاطر زبان کو توڑ پھوڑ بھی کرنی پڑتی ہے۔“

اس میں کوئی دو رائے نہیں کہ اپنی روایت سے رشتہ استوار بھی رکھنا اور اپنے آپ سے متصادم بھی ہونا اور اس پورے عمل میں خود کو توڑنے پھوڑنے کے بعد نئے سرے سے خود کو نہ صرف



دریافت کرنا، بلکہ خود کو ایسے خطوط پر گامزن کرنا، جہاں خود کی تعمیر نو کے ساتھ ساتھ نئے طرز کے احساس کا اطلاق اس اہم تقلیب کا اعلان بھی کرنا، کہ لو میں نہ صرف بدل گیا ہوں، بلکہ اس طرز احساس کا علمبردار بھی ہوں، ایک دکھوں سے بھرا عمل ہے اور اس طرح کے سفر میں رنج بھی بہت کھینچنا پڑتا ہے۔ ہم سب اس نکتہ سے واقف ہیں کہ تخلیقی ادب، آسودگی اور آسائش کی حکایتیں رقم کرنے کی بجائے درد و غم کی حکایت خوشچکاں کو ترجیح دیتی ہے۔ یہ بات معروف ہے کہ شاعری کسی کیلئے باعث عزت و وقار ہے، بعضوں کے لئے ایک نوع کی بار امانت ہے، جسے اٹھانا پڑتا ہے۔ میراجی اسی صف کے شاعر تھے۔ میراجی کے طرز اظہار اور ان کے لہجہ کے سلسلہ میں انتظار حسین کی یہ رائے مجھے بڑی انسب معلوم ہوئی۔

”ہمارے ہاں سرسید احمد خان کے زمانے سے نئے خیال سے رشتہ جوڑنے کی کوشش ہو رہی تھی مگر غیر تخلیقی طور طریقے پر۔ میراجی یہ رشتہ تخلیقی طور پر قائم کرنے کی کوشش کر رہے تھے۔ اس لئے ظاہر ہے کہ وہ انگریزی ادب کو اس طرح نہیں سمجھ سکتے تھے جس طرح پروفیسر کلیم الدین سمجھتے تھے اور فرانسیسی شاعری ان کی مٹھی میں اس طرح بند نہیں ہو سکتی تھی جیسے محمد حسن عسکری کی مٹھی میں بند تھی۔ جس طرح پھٹے ہوئے دودھ میں پھنکیں تیرتی ہیں اسی طرح میراجی کے زمانے کے ادب میں کچھ مارکسیت، کچھ فرائیڈ، کچھ ایلٹ، کچھ گورکی، کچھ موپاساں، پھنکوں کی طرح تیرتے دکھائی دیتے ہیں۔ میراجی کی شاعری کم از کم پھٹا ہوا دودھ نہیں ہے۔ ان کے طرز بیان تک میں نیا لہجہ اور پرانا لہجہ شیر و شکر ہیں۔“

انتظار حسین، مذکورہ اقتباس میں ایک اہم نکتہ کی طرف ہمیں متوجہ کرتے ہیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ سرسید اپنے طور پر ادب سے نئے خیالات کے روابط قائم کر رہے تھے لیکن میراجی کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے نئے میلانات اور نئے رجحانات کے ساتھ ساتھ نیا طرز احساس کو بھی سمجھنے کی سعی کی، لیکن یہ تمام کاوش انہوں نے تخلیقی سطح پر کیں، ان ہی باتوں سے ان کا اردو کی شعری روایت میں ایک الگ انفراد قائم ہوتا ہے۔ ایک نئے طرز کی شروعات بھی میراجی کے ہاتھوں سے ہوئی، میراجی جس وقت مغرب سے آئے ہوئے فن اور تکنیک کو اپنی نظموں میں برت رہے تھے اس کے متوازی ہندوستان کے قدیم عہد کی ایک عورت میرابائی کی بھی مالا جپ رہے تھے، یہ دونوں باتیں اردو کی



روایت میں نہ صرف نئی تھیں۔ بلکہ اپنی غیر مانوسیت کے مختلف 'Shades' کے ساتھ موجود تھیں جس طرح نظم آزاد بطور ایک جتنی تجربہ کی نئی اُج تھی اسی طرح عورت کو بھی بڑی مشکل سے اردو کی نئی شعری روایت کی بارگاہ میں داخلہ کی اجازت ملی۔ ممنوعات کی فسیلوں کو منہدم کرنا اتنا آسان نہ تھا۔ پہلے عورت کو مذکر باندھنے تھے یا مونث، سر دست اس بحث سے پہلو تہی کرتے ہوئے اس نکتہ پر آتے ہیں جہاں عورت اپنے صفات کے ساتھ موجود تو تھی لیکن یہ نفس تھیں موجود نہیں تھیں۔ اس سے اردو شاعری کا دامن خالی ہی نہیں بلکہ تنگ تھا ہاں یہ دیکھنے میں ضرور آیا ہے کہ عورت، عورت کا استعاراتی روپ ضرور اختیار کرتی ہے لیکن عورت کے روپ میں روپوش ہی رہتی ہے۔

اختر شیرانی نے اس سلسلہ میں ریحانہ سلٹی اور عذرا کے نام سے نظمیں تو ضرور قلمبند کیں لیکن یہ صرف عورتوں کے نام ہیں لیکن یہ عورتیں نہیں ہیں اس بات کو ہم اگر مد نظر رکھیں تو پھر یہ بات سمجھ آتی ہے کہ میراجی نے ہندی شاعری کی روایت سے کیوں رجوع کیا اور فرانس کے ان شاعروں سے ذہنی قرابت کیوں قائم کی تھیں جنہیں ترقی پسند انحاط پذیر شعرا کہتے تھے۔

میراجی کی یہ ایک طرح ابدی تلاش تھی۔ اسی لئے دنیا کی کئی روایتوں کو کھنگالنے کی کوشش کی اور عورت کی آمد کے لئے چشم براہ ہونے کے لئے امکانات کی کھوج کر رہے تھے تاکہ عورت کے تصور کو شاعری میں شل کر سکیں یا اس کے داخلے کیلئے راہ ہموار ہو جائے لیکن ہندی شاعری کا المیہ تو نہیں کہیں گے لیکن اس روایت کا استقبالی پہلو یہ ہے کہ یہاں عورت یعنی کے ہندی شاعری میں عورت جسم اور روح کے بہت سے مراحل طے کر کے آخر کار دیوی بن جاتی ہے۔ ٹھیک اسی طرز پر فرانس میں بودلیئر اور اس کے ہم عصروں کے یہاں عورت اپنے جسم کے ساتھ قائم رہنے پر اصرار کرتی ہے۔ میراجی کو ان دونوں روایتوں سے ایک نوع کی لگاؤ تھی مگر انہیں ایسا محسوس ہوتا کہ ان دونوں روایتوں میں کہیں کسی چیز کی کمی ضرور ہے وہ کی کھلتی بھی ہے وہ جسم اور روح کے ساتھ پوری طرح چھب نہیں دکھاتی۔

ناصر کاظمی نے اس سلسلہ میں ایک عمدہ رائے دی ہے اور اس طرح کی صورت حال پر کچھ یوں تبصرہ کرتے نظر آتے ہیں۔

”ان دور روایتوں کے ملانے کا شوق میراجی کے دوسرے ہم عصروں کے یہاں بھی نظر آتا ہے مگر ان کی شاعری کی مرغی دور روایتوں کے درمیان پس کر حرام ہو گئی ہے

اور افسانے میں منٹو کے ہاں عورت محض ایک حیاتیاتی مظہر بن کر رہ گئی ہے۔ مجھے اس وقت ان کا ایک افسانہ یاد آ رہا ہے جس میں ایک بری لڑکی اکیلے فلیٹ میں اپنی اکلوتی شلوار پر استری کر رہی ہے۔ دراصل منٹو صاحب نے یہ اہتمام کیا تھا کہ ان کا افسانہ عدالت تک پہنچے اور شہر میں شور برپا ہو مگر میراجی کی کوشش یہ رہی ہے کہ گھر کی بات گھر میں رہے اور اس من مندر کی رونق بڑھے اس لئے اس کے یہاں عورت علامتوں اور اشاروں میں ملبوس ہو کر آتی ہے۔ مگر یہ دیکھئے کہ یہ علامتیں اور اشارے پچھلی علامتوں سے کس قدر مختلف ہیں۔“

ناصر کاظمی اس سے آگے بڑھ کر یہاں تک کہتے ہیں کہ

”اردو کا روایتی شاعر عورت کو ستاروں سے تشبیہ دیتا ہے کبھی اسے چاند کہتا ہے اور کبھی زہرہ اور ناہید اور کبھی لالہ و گل مگر میراجی نے تو زہرہ و ناہید کو بھی نیلے منڈل کی رادھا کہا ہے اور آکاش کے روشن اور ابلے چاند کو رات کا پریمی اس طرح زمانہ کی چیزیں زمین سے ربط پیدا کر لیتی ہیں۔“ اس

یہ چند کرشن، ستارے ہیں جہر مٹ برندا کی سکھیوں کا!

اور زہرہ نیلے منڈل کی رادھا بن کر کیوں آئی ہے

کیا رادھا کی سندرتا چاند بہاری کے من بھائے گی

جنگل کی گھنسی گچھاؤں میں جگنو جگمگ کرتے، جلتے بجتے چنگارے ہیں

اور جھینگر تال کنارے سے گیتوں کے تیر چلاتے ہیں

نظموں میں شہجہ جاتے ہیں

میراجی نے جن علامتوں اور استعاروں کی مدد سے اس نظم کو تکمیلیت کے مراحل سے گزارا ہے

وہ کسی بھی زاویہ سے شاعرانہ نہیں ہے بلکہ ہم انہیں اپنی زمین پر روزمرہ کی صورت میں دیکھتے ہیں۔ ایسی

علامتوں اور استعاروں سے شاعری کرنا کوئی یہ فن میراجی سے سیکھے۔ اس میدان میں اسے پڑھائی

حاصل تھا، جب ہم میراجی کی نظمیں پڑھتے ہیں تو عورت کے متنوع روپ اور اس کی لطافتوں اور

کشافتوں کو اپنی آنکھوں سے دیکھتے ہیں۔ اشیاء اس کے یہاں ٹھوس اور زندہ معلوم ہوتی ہیں۔

میراجی کے یہاں محبوب کے تصور کی کئی شقیں ہیں۔ ایک شق جو بڑی نمایاں ہے وہ دلہن کا تصور ہے۔ میراجی نے 'اس نظم میں' کے عنوان سے جو کتاب لکھی ہے اس میں ایک معمولی نظم سید علی منظور کی ہے 'برادر نسبتی' جس کا عنوان ہے۔ اس کے مطالعہ کے دوران میراجی تھوڑے جذباتی لہجے میں اس بات پر حیرت کا اظہار کرتے ہیں کہ آج کے شاعر بہا ہتا زندگی اور گھر بلو محبت میں رومان کی دلکشی کیوں نہیں دیکھ پاتے اس طرح اپنی غیر مطبوعہ کتاب 'اجناتا کے غار کے ناکمل دیباچہ میں کچھ اس طرح رقمطراز ہیں:

”میری ایک عزیزہ ہیں، انہیں میرے بارے میں بہت سی باتیں معلوم ہیں۔ ایک روز باتوں باتوں میں انہوں نے عورت کو ستون کہہ کر اپنا مفہوم ظاہر کیا۔ آج میں غور کرتا ہوں تو ان کی یہ بات مجھے صحیح معلوم ہوتی ہے۔ خیالی زندگی میں شاعری کرتے ہوئے ہم عورت کو غزل، نظم یا جو کچھ چاہیں کہہ لیں لیکن عملی زندگی میں تو عورت مرد کے گھر میں ایک ستون کی ہی حیثیت رکھتی ہے۔ اس سے چھت قائم ہے اور آرام کیلئے سر چھپانے کی جگہ کہیں رہتی ہے۔ اس کے ہونے سے بچے پیدا ہوتے ہیں اور نہ ہونے سے نظمیں خصوصاً ایسی نظمیں اس لئے پیدا ہوئیں کہ اپنے گھر میں اس ستون کی غیر موجودگی میں تخلیق کا کام مجھ ہی کو کرنا پڑا۔“ ۳۲

مذکورہ اقتباس سے جو باتیں مترشح ہیں وہ ہے میراجی کے یہاں تنہائی کا احساس، نا آسودگی کی عفریت اور نارسائی کے نتیجہ میں درد مندی، یاس اور حزن و ملال کی کیفیات کا نمودار ہونا ان تمام کا سرچشمہ میراجی کی اپنی ذات ہے۔ میراجی کے دل کا تصور دراصل دلہن کا تصور جو بے گھری کا آئینہ دار ہے لہذا میراجی نے ان کیوں اور معذوریوں کے پیش نظر ایک تصوراتی دنیا تخلیق کی ہے اور اس کے عام مظاہر نہ صرف دلکشی کے سبب ہیں بلکہ یہ دنیا میراجی کے یہاں کچھ نور، کچھ آرزوؤں، تمناؤں اور سایوں کی دنیا ہے۔ میراجی کی نظمیں اور گیت میں کہیں دلہن، کہیں بہن، کہیں ماں اور بچوں کے لہجوں کا آہنگ سنائی دیتا ہے تو کہیں دلہن مشاہدہ میں اپنا حسن بکھیرتی نظر آتی ہے۔ دلہن کوئی غیر معمولی طبقہ سے تعلق نہیں رکھتی بلکہ اوسط طبقہ کی ترجمانی کرتی دکھائی پڑتی ہے۔ یہ بڑے بڑے اسرار طریقہ سے اپنی خواہشات کو اپنے سینے میں دبائے میراجی کی شاعری کے منظر نامہ میں دکھائی دیتی ہے۔ یہ دلہن اپنی راج کے ساتھ میراجی کی نظموں کے پس منظر میں موجود ہے اور پیش منظر میں بھی یہ سنگھار کئے ہوئے



اپنے دولہا کے انتظار میں بیٹھی ہے اس کے پاس ہی اس کی بہن اس کی خوشی میں سرشار ہے۔

کیوں بہن ہم نے سنا ہے کہ دلہن کی آنکھیں  
آنکھ بھر کر نہیں دیکھی جاتیں

میرے بھیا کو بڑا چاؤ ہے، کیوں پوچھتا ہے  
اب دو چار دن میں ہی وہ تیرے گھر ہوگی

’تفاوتِ راہ‘

مگر اس کا المناک پہلو یہ ہے کہ دلہا اس دلہن تک اس لئے نہیں پہنچ پارہا ہے کہ اس کے پاس  
وہ وسائل نہیں ہیں جس کے سہارے وہ دلہن کے قریب پہنچ سکتا ہے یا اس کی رسائی ممکن ہوگی۔ میراجی  
نے اپنے گیت میں ایک جگہ دوسرے میں اس خلیج کی بڑی عمدہ ترجمانی کی ہے۔

دولہا اور دلہن کا فاصلہ دو پر بتوں کا فاصلہ ہے

یہ پر بت ایک دوسرے کو صرف بادل بن کر ہی مل سکتے ہیں  
مگر پر بت بادل کیوں کر بچے؟

’لب جو بہارے‘ یوں تو یار دوستوں نے اسے کافی بدنام نظم قرار دے دیا ہے مگر میری نظر میں  
نظم صرف ایک حیاتیاتی ناگزیریت کی آئینہ دار نہیں ہے مگر مجھے اپنی نہاد میں ایک ایسی حقیقت کی  
طرفیں کھولتی دکھائی دیتی ہے کہ میراجی تصور کی دنیا میں بھی کسی عورت کے حسن کو ایک دلہن کی صورت  
عطا کر دیتے ہیں۔

جس کے اس پار جھلکتا نظر آتا ہے مجھے

منظرِ انجانی چھوٹی سی دلہن کی صورت

ہاں تصور کو میں اپنے بنا کر دولہا

اس پردے کے نہاں خانے میں لے جاؤں گا

میراجی نے کہا ہے اور ان کا یہ ایران ہے کہ جنس اپنی نہاد میں کوئی بری شے نہیں ہے جنس فعل  
اور اس کے متعلقات کو قدرت کی سب سے بڑی نعمت اور زندگی کی سب سے بڑی راحت سمجھتے ہیں۔  
تہذیب و تمدن نے جنس کے گرد جو آلودگی پھیلا رکھی ہے اس کی وجہ سے جنس کو ہم نے جنس بازار بنا دیا  
ہے اس وجہ سے کہیں کہیں میراجی کے لب و لہجہ میں تیزابیت کے ساتھ ساتھ تلخی اور کراہیت بھی درآئی



ہیں مگر پایاں کار جنسی جذبات کی نہ صرف تطہیر کرتے دکھائی دیتے ہیں بلکہ عبادت کی حد تک پاکیزہ  
سپردگی کے ساتھ کچھ اس طرح بیان کرتے ہیں۔

ایک ہی بات جو پہلو میں چھپائے ہوئے سوباتوں کو  
رات کو دن کی طرح نور سے بھر دیتی ہے  
دل پہ ایک سحر سا کر دیتی ہے

’اجتا کے غار‘

میں نے اس باب کی شروعات میں ہی ان کی نظم لب جو بارے سے متعلق کچھ باتیں کی ہیں  
لیکن مجھے محسوس ہو رہا ہے کہ باتیں تشنہ رہ گئیں ہیں لہذا اس نظم کے سلسلہ میں تھوڑی بہت گفتگو اور  
ہوئی چاہئے۔ پہلے نظم کو نقل کرنا ضروری ہے تاکہ اس کے Paradimn میں گفتگو آگے بڑھائی  
جائے۔ چند شعری اقتباس ملاحظہ کریں۔

ایک ہی پل کے لئے بیٹھ کے پھر اٹھ بیٹھی  
آنکھ نے صرف یہ دیکھا کہ نشہ بت ہے  
یہ بصارت کو نہ تھی تاب کہ وہ دیکھ سکے  
کیسے نکوار چلی ، کیسے زمیں کا سینہ  
ایک لمحہ کے لئے چشمہ کی مانند بنا  
اب یہ چار مصرعے سماعت کریں:

نغمہ بیدار ہوا تھا جو ابھی ، کان تیرے  
کیوں اسے سن نہ سکے ، سننے سے مجبور رہے  
پردہ چشم نے صرف ایک نشہ بت کو  
ذہن کے دائرہ خاص میں مرکوز کیا

نظم کے پہلے بند میں میراجی نے دراصل ایک عورت کے پیشاب کرنے کے منظر کی  
تصویر کشی کی ہے، لیکن نظم میں جو میں نے کوئی ضروری نہیں کہ وہ شاعر کی ذات ہو پورا منظر شاعر کی  
آنکھوں کے سامنے رقص کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے لیکن شاعر اس منظر کو آنکھ بھر کے دیکھنے کی بجائے اسے  
ایک نفسیاتی جھجک ہے جو اس منظر کو دیکھنے کی راہ میں مانع ہے اسی اثناء میں وہ عورت وہاں سے اٹھ کر

چل دیتی ہے۔ اس کے بعد جو کچھ ہے وہ اس کا تلازمہ خیال ہے۔ شاعر جس طرح کی جھجک یا نفسیاتی الجھن کا شکار ہوا تھا اس جھجک کو نمایاں کرنے کے لئے درج ذیل مصرعہ بار بار آتے ہیں۔

یہ بصارت کو نہ تھی تاب کہ وہ دیکھ سکے

نغمہ بیدار ہوا تھا جوا بھی، کان ترے

کیوں اسے سن نہ سکے سننے سے مجبور ہے

لظم کا اختتام بھی بالکل صاف اور شفاف ہے۔

ہاتھ آلودہ ہے، نمدار ہے، دھندلی ہے نظر

شاعر اسے بیان کرتے ہوئے کوئی سنگوچ یا جھجک محسوس نہیں کرتا وہ اس لئے کہ اس کے

ذہن میں کوئی آلودگی نہیں ہے۔ میرے خیال میں اس لظم کا اساسی موضوع ایک نفسیاتی الجھن ہے۔

اس لظم کے سلسلہ میں سلیم احمد کی ایک اچھوتی رائے ہے:

”نفسیاتی الجھن میراجی کی نظموں کا خاص موضوع ہے جسے وہ بڑی فنکاری سے ان

کے آخری نتیجہ تک پہنچاتے ہیں اس طرح وہ اپنے قاری کی الجھنوں کو لا شعور سے

شعور میں لا کر اس کے نفس کا تزکیہ کر دیتے ہیں۔ اس کے علاوہ میراجی نفسیاتی

الجھنوں کو انفرادی معاملہ نہیں سمجھتے جیسا کہ ترقی پسندوں کا خیال ہے بلکہ انہیں

اپنے معاشرہ کے پس منظر میں دیکھتے ہیں۔ برقع، تن آسانی، ایک تھی عورت،

تفاوتِ راہ، رخصت، دن کے روپ میں رات کہانی، اس قسم کے مطالعہ ہیں اور

میراجی نے بڑی فنکاری سے ان کٹھن مرحلوں کو طے کیا ہے۔“ ۳۳

’برقع‘ کے عنوان سے ایک عمدہ لظم ہے۔ یوں تو اس لظم کا موضوع ’لباس‘ ہے، لیکن میراجی اس

موضوع کے حوالہ سے انسان کی ظاہر پرستی پر چابک زنی کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ آدی جب لباس پر

زیادہ زور دینے لگتا ہے تو اس کا اس بات پر اصرار انسان کے نفسیاتی وجود میں جو کھنڈت پڑ گئی ہے اس

کے اسرار کھولتا ہے اور اس کی نفسیات میں جو دراڑ آ گئی ہے اس سے بھی رو برو ہوتا ہے۔ لباس پرستی اس

چھپی ہوئی نفرت کو جنم دیتی ہے جو عورت اور مرد کو ایک دوسرے سے نہ صرف مطمئن نہیں ہونے دیتی

بلکہ اس کا لازمی نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ایک مستقل رجائی پن کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ لظم کا کمال یہ ہے کہ

میراجی لظم کی جنت میں اس کے کردار کی بوالعجبیت کے منطقوں کو بھی روشن کرتے دکھائی دیتے ہیں:

پہلے پھلی ہوئی دھرتی پر کوئی چیز نہ تھی  
 صرف دو بیڑ کھڑے تھے - چپ چاپ  
 ان کی شاخوں پہ کوئی پتہ نہ تھے  
 ان کو معلوم نہ تھا کیا ہے خزاں کیا ہے بہار  
 بیڑ کو بیڑ نے دیکھا تو پتے پھوٹے  
 وہی پتے - وہی بڑھتے ہوئے ہاتھوں کے نشان  
 شرم سے بڑھتے ہوئے، گوہر تاباں کو چھپاتے ہوئے سہلاتے ہوئے  
 وقت بہتا گیا، جنت کا تصور بھی لڑھکتے ہوئے پتھر کی طرح  
 دور ہوتا گیا دھندلا تا گیا

پتے بڑھتے ہی گئے۔ بڑھتے، بڑھتے گئے  
 نت نئی شکلیں بدلتے ہوئے کروٹ لیتے  
 آج ملبوس کی صورت میں نظر آتے ہیں

اس نظم کی اساسی خوبی یہ ہے کہ میراجی نے عورت اور مرد کو ایک دوسرے سے مطمئن نہ  
 ہونے کی سرگزشت بیان کی ہے اور اس کی وجہ 'لباس پرستی' کے نتیجہ میں پوشیدہ نفرت ہے جو انسانی  
 رشتوں میں ایک طرح کی کھنڈت ڈال دیتی ہے۔ نظم میں خیال کی تعمیر بڑی عمدگی سے ہوئی ہے۔ تمام  
 مصرعہ آپس میں کمال کی سطح پر مربوط ہیں اور تاثر کی ایک بامعنی وحدت قائم ہوتی ہے جو میراجی کا  
 امتیاز ہے۔

سلیم احمد نے اپنے مضمون 'کسری آدمی اور پورے آدمی' میں اچھی بحث قائم کی ہے وہ اس  
 موضوع کے پرتوں کو بڑے سلیقے سے کھولتے ہیں۔ میراجی کی انوکھی انفرادیت سے شاید ہی کوئی انکار  
 کرے کہ انہوں نے پورے آدمی کی تلاش میں اپنی ژرف نگاہی کا بھرپور ثبوت دیا ہے اور کسری آدمی  
 اور پورے آدمی کے مابین تطابق کے ساتھ ساتھ تقابل میں رکھ کر بھی دیکھنے کی سعی کی ہے۔ وہ کھوئی  
 ہوئی ہم آہنگی کی تلاش میں کس قدر کامیاب ہوئے ہیں اس کا فیصلہ وقت کو کرتا ہے یا پھر شعر و ادب  
 کے سنجیدہ قاری کو۔ مجھے سلیم احمد کی یہ رائے میراجی کے حوالہ سے بڑی مناسب لگی:

”میں اپنے طور پر سمجھنے کی کوشش کروں تو اس کے معنی یہ نکلتے ہیں کہ شاعر میں دو

تو تیں ہونی چاہئیں ایک تو وہ قوت جسے میں نے پورا آدمی کہا ہے اور جو ایک معیار سب دوسری قوت اس میں یہ ہونی چاہئے کہ وہ اپنے زمانہ کے ٹھوس اور ”محدود آدمی“ کی شکل اختیار کر سکے۔ اب اسی اصول کو میراجی کے مخصوص زمانہ پر منطبق کیا جائے تو نتیجہ ہمارے سامنے آ جاتا ہے کہ اپنے زمانے کی تمام شکلیں دیکھنے اور پھر انہیں اپنے پورے آدمی کے معیار پر پرکھنے کی جیسی صلاحیت میراجی میں تھی۔ ان کے زمانہ کے کسی شاعر میں نہیں تھی۔ دوسرے لفظوں میں میراجی وہ تنہا شاعر تھا جس کی ذات میں اس زمانے کی مخصوص روح اس کھوئی ہوئی ہم آہنگی کی تلاش کر رہی تھی جسے ہم نے ۱۸۵۷ء کے ہنگام میں کہیں گم کر دیا اور جسے ہم اب تک نہیں پاسکے ہیں۔ بلکہ شاید اس کی تلاش بھی بھول بیٹھے ہیں کاش اس وقت میراجی کی نظم ’اونچا مکان‘ ہماری سمجھ میں آ جاتی۔ میراجی زندہ تھا اور وہ اتنا مایوس نہیں ہوا تھا۔“ ۳۳

میراجی کی نظموں کا دافر سرمایہ ’جدیدیت‘ کے شعور کی آئینہ دار ہے۔ انہوں نے قدامت سے پورے طور پر فرد کو الگ نہیں کیا ہے یہ بھی سچ ہے کہ میراجی ’جدید شاعری‘ کو صرف محض اصنافِ سخن سے انحراف اور احتجاج کی سطح پر قبول نہیں کر رہے تھے بلکہ وہ نئے خیالات اور نئے تصورات کی ایک الگ قصر تعمیر کر رہے تھے ان کے تخلیقی منصوبے کافی بڑے تھے جو دور رس نتائج پر مبنی تھے۔ ان کی پوری کوشش یہ تھی کہ اردو میں ایک ایسا اسکول قائم ہو جائے جو ہیئت اور موضوع ہر دو سطح پر منفرد ہو اور اپنی ایک الگ پہچان رکھتی ہو اور انہیں شعری منظر نامہ پر منفرد شخص قائم کرنا تھا۔ آئیے ان کی ایک نظم ’سلسلہ روز و شب‘ کے حوالہ سے میراجی کے ذہنی تانے بانے اور شعری تصور کے ابعاد کے افہام و تفہیم کی جائے۔

خدا نے الاؤ جلایا ہوا ہے  
اسے کچھ دکھائی نہیں دے رہا ہے  
ہر ایک سمت اس کے خلا ہی خلا ہے  
سمیٹے ہوئے ، دل میں وہ سوچتا ہے  
تعجب کہ نور ازل مٹ چکا ہے



بہت دور انسان ٹھٹھکا ہوا ہے  
اسے ایک شعلہ نظر آ رہا ہے  
مگر اس کے ہر سمت بھی اک خلا ہے  
تھگیں نے اسے یوں دھوکہ دیا ہے  
ازل ایک پل میں ابد بن گیا ہے

عدم اس تصور پر جھنجھلا رہا ہے  
نفس در نفس کا بہانہ بنا ہے  
حقیقت کا آئینہ ٹوٹا ہوا ہے  
تو پھر کوئی کہہ دے، یہ کیا ہے وہ کیا ہے؟  
خلا ہی خلا ہے، خلا ہی خلا ہے  
خدا نے الاؤ جلایا ہوا ہے

اس مصرعے سے معلوم پڑتا ہے کہ اس نظم میں کوئی کہانی بیان کی گئی ہے اور بیان کنندہ اس کی  
طریقے مختلف سمتوں میں کھولتا ہے۔ کہانی کیا ہے؟ غور فرمائیے، پہلا وقوعہ جو پہلے بند میں رونما ہوتا  
ہے وہ یہ کہ خدا نے الاؤ جلایا ہوا ہے۔ اس مصرعے کا اشاراتی نظام یہ کہتا ہے کہ پہلے الاؤ جلایا جاتا تھا اس  
لئے کہ لوگ اس کے گرد جمع ہوں اور اپنے دل کی باتیں الاؤ کے گرد بیٹھے ہوئے لوگوں سے شریک  
کر سکیں۔ خدا اپنے گرد و پیش کا معائنہ کرتا ہے مگر اسے خلا کے سوا کچھ ہاتھ نہیں آتا۔ وہ اس بات کا  
انتظار کرتا ہے کہ لوگ باگ الاؤ کے گرد آکر بیٹھیں لیکن اس کا دل بیٹھنے لگتا ہے کیونکہ اسے دور دور تک  
کوئی نظر نہیں آتا۔ اسے حیرت اس بات پر بھی ہوتی ہے کہ نور ازل مٹ چکا ہے۔ دوسرا وقوعہ کچھ یوں  
ہے کہ انسان خدا سے بہت دور فاصلہ پر ہے اور ٹھٹھکا ہوا ہے وہ فرد شعلہ کے مشاہدہ کے بعد ٹھٹھکا  
کھڑا ہے یا پھر وہ خدا سے دور ہونے کے بعد سہما ہوا ہے۔ ان باتوں کو نظم میں کھلا چھوڑ دیا گیا ہے۔  
لطف کی بات یہ ہے کہ یہ تھکا ہوا انسان بھی خدا کی طرح اپنے چاروں طرف کا جائزہ لیتا ہے مگر اسے  
بھی ہر سمت خلا ہی خلا نظر آتا ہے، ایک اور سانچہ کچھ یوں نمود لیتا ہے کہ ازل بڑے بڑے آسرار طریقہ

سے ابد سے جا ملتا ہے اور یوں ازل اور ابد کے درمیان جو فاصلہ رہتا ہے وہ ختم ہوتا دکھائی دیتا ہے۔ اس کہانی میں ایک کردار عدم ہے۔ عدم کو یہ خیال ستا رہا ہے کہ آخر سب کچھ یہاں نفس در نفس کا یعنی عارضی اور فانی حیات کا قصہ بن کر رہ گیا ہے جسے ہم آج تک حقیقت سمجھتے آئے تھے وہ کس قدر نازک تھی کیونکہ حقیقت کا آئینہ ٹوٹا ہوا ہے کہ ٹوٹ کر پاش پاش ہو گیا ہے۔ یہ کہانی آپ نے دیکھی خدا سے شروع ہوئی اور خدا پر ختم ہو گئی جس کے شروع میں الاؤ تھا اور اختتام پر ٹوٹا ہوا آئینہ۔

کہانی یہاں مکمل نہیں ہوتی بلکہ بعض باتیں ان کہی رہ گئی ہیں۔ یہ کہانی زمانہ حال میں کہی گئی ہے۔ ایک بات کا دھیان رہے کہ کہانی سے باہر کا زمانہ اور کہانی کے اندر کا زمانہ میں فرق باقی رکھا جاسکے اسے ایک دوسرے میں گڈمڈ نہیں کرنا چاہئے۔ کہانی کے تینوں واقعات ایک وقت میں رونما ہوئے ہیں۔ واقعات کے اس طرح کے رونما ہونے سے کہانی میں ایک طرح کی غلیٹ اور تاریخت پیدا ہو گئی ہے۔ ناصر عباس نیر نے اس نظم کے متعلق ایک منفرد رائے قائم کی ہے۔ آپ بھی ملاحظہ کریں:

”یہاں ہمیں ایک طرح کی ہم وقتیّت Synchronity نظر آتی ہے۔ لہذا ان واقعات میں اصل رشتہ ہم وقتیّت کا ہے۔ ہم وقتیّت بلکہ وقت ایک نفسی اور طبعی صورتحال ہے۔ ایک نے اسے بیک وقت موت اور حیات کا علامتی عمل سمجھا تھا۔ اس کہانی میں بھی ایک تصور کی موت اور ایک نئے تصور کی نمود کی طرف اشارہ ہے۔ چوں کہ یہ علامتی عمل ہے اس لئے یہ تاریخی یا زبانی یا مناسب نظموں میں ورائے تاریخی عمل ہے۔ یہ واقعات کہاں، کس مقام پر رونما ہو رہے ہیں یہ بات بھی ان کہی ہے۔ ہم یہ تو تصور کر سکتے ہیں کہ انسان کہیں تھکا ہوا ہے مگر اس امر کا شعور کرنا مشکل ہے۔ کہاں خدا الاؤ جلایا ہوا ہے۔ انسان کا انسانیت کے بغیر تصور محال ہے۔ سوائے اس صورت کے کہ ہم خدا کا استعاراتی مفہوم قائم کریں تو بھی ہم اس سے نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں کہ کہانی کے بیان میں مکان پر زماں جاری ہے۔ اگر ہم زماں سے مراد حال اور حالیہ صورت لیں تو کہہ سکتے ہیں کہ زماں حاوی ہے یعنی کہ کہانی کے واقعات بیک وقت ہر جگہ رونما ہو رہے ہیں یا کبھی بھی رونما ہو سکتے ہیں۔ کہانی جسم تقسیم (خلا) سے متعلق ہے وہ مکاں تو ہے مقام نہیں، خلا کسی مخصوص علاقے کا نام نہیں۔“ ۳۵

خدا نے کون سا الاء جلایا ہوا ہے کہ ابتدائی اساطیر اور مذہب کی تخلیق اس الاء کے گرد ہوئی تھی اس نظم میں نور ازل کا بھی ذکر ہے شاعر نے اس میں صنعتِ تلمیح کا استعمال خوبصورت طریقہ سے کیا ہے۔ میرا خیال ہے نور ازل سے مراد شاعر نے طور بقا کی تجلّی لیا ہے انسان کا دور ٹھسٹھکنا، جہنم کی آگ کے الاء سے دوری کی وجہ نہیں ہے نہ کسی خوف کا نتیجہ ہے۔ شاعر کے کہنے کا مدعا یہ ہے کہ اگر خدا اکیلا ہے تو آج کا انسان بھی خود کو تنہا ہی محسوس کرتا ہے۔ یہ کہانی کسی کی اختراع نہیں ہے یہ کہانی دراصل جدید تصور کائنات کے وجود میں آنے کی کہانی ہے۔ یہ کہانی حقیقی معنوں میں انسان کی قلبِ مابیت کرتی ہے اور اسے ایک نیا جنم دیتی ہے۔ میراجی نے اس طرح کے خیالات کو اپنی ایک اور نظم ’خدا‘ میں براہ راست طریقہ سے بیان کیا ہے۔ جس کا اظہار یہ کسی بھی طرح کے اشاراتی نظام سے مملو نہیں ہے بلکہ براہ راست بیان ہے۔ اس نظم پر گفتگو سے پہلے میراجی نے ’ایمیلی‘ کے سلسلہ میں جو باتیں کہی ہیں وہ ان کی نظم میں کر دیش لیتی دکھائی دیتی ہیں۔ انہوں نے ایمیلی کے بارے میں جو کچھ کہا ہے وہ ان کے لئے بھی سچ ہے۔

”ایمیلی کی فطرت میں سب سے بڑا تضاد یہ ہے کہ وہ گڑبستی طبیعت کے باوجود اپنے دل کی گہرائی میں ایک بیراگن تھی وہ میرابائی کی طرح یہ نہیں کہتی کہ ”کھان پان مو ہے نہ بھاوے“ وہ گھر کی ہر بات میں دلچسپی لیتی ہے لیکن وہ تصور میں ایک احساسِ مذہبی رکھتی ہے، اس کے لئے وجد و حال کی کیفیت جانی پہچانی بات ہے۔ ایمیلی اپنے نفس کی خیالی دنیا میں جس محبوب سے ملنے کی مشتاق تھی وہ روح الابد تھی۔ یہ سب نظریہ اگرچہ تصور کا کرشمہ ہے لیکن اس حقیقت کو اس سائنٹفک زمانہ میں بھی آسانی سے جھٹلایا نہیں جاسکتا، یہ زندگی کا تصور کوئی غیر مرئی چیز نہیں جسے سادہ و سمنٹ خدا کی رحمت سے کبھی کبھار دیکھ لیتے ہیں بلکہ ایک معین تصور ہے جسے ہر طبیعت اپنے لئے از سر نو تخلیق کرتی ہے۔“ ۳۶

میراجی نے اپنے لئے اس معین تصور کو خلق کیا جس کے ثبوت کے طور پر میراجی کی نظم ’خدا‘ پیش کی جاسکتی ہے۔ یہاں میراجی نے روحِ ابد سے مطابقت پیدا کرنے یا پھر ہم آہنگی سے ہمکنار ہونے کی واردات کو پیش کیا ہے:



میں تجھے جان گیا روح ابد  
تو تصور کی تمازت کے سوا کچھ بھی نہیں  
چشم ظاہر کے لئے خوف کا سنگین مرتد  
اور میرے دل کی حقیقت کے سوا کچھ بھی نہیں  
اور میرے دل میں محبت کے سوا کچھ بھی نہیں

’سلسلہ روز و شب‘ کے مقابلہ میں شاعر اس نظم میں خود اعتمادی اور ثابت قدمی کا مظاہرہ کرتا ہے۔ نظم میں ایمیلی کی طرح شاعر نے خدا کو تصور کی تمازت کہا ہے۔ اس نظم میں انسان نہ سہا ہوا ہے نہ تھکا ہوا ہے۔ جدیدیت کے اکثر آکا برین کا یہ ماننا ہے کہ انسان نے خدا کے جلائے ہوئے الاؤ سے جب دوری بنانی شروع کی تو اس کے اندر خلا پیدا ہونا شروع ہوا لہذا شعلہ اس خلا میں پیدا ہوا اور گویا ہم یہ جان کر چلیں کہ انسانی شعلہ خدائی الاؤ سے الگ یا جدا کوئی شے نہیں ہے۔ دوسری نظم میں کئی الفاظ ایسے ہیں جن کے تلازماتی اور معیاتی رشتوں کی منطقوں کو نہ صرف مس کرنے کی ضرورت ہے بلکہ اس کو روشنی میں لانا اشد ضروری ہے۔ تاکہ ان دونوں نظموں کی عظمتیں ہم پر آشکار ہو سکیں۔ شعلہ کا الاؤ سے معیاتی رشتہ تو واضح ہے اور نظم ’خدا‘ میں خدا کے تصور کی تمازت سے عبارت قرار دیا گیا ہے۔ یہاں ایک اسطور یاد آ رہا ہے کہ کیا یہ شعلہ پر دھتھس کی آگ سے لیا گیا ہے؟ یا پھر اسے انسان نے خود پیدا کیا ہے؟ ناصر عباس نیر کی ایک رائے نقل کرنا چاہوں گا۔

”خدا کو انسان کے تصور کی تمازت کہنا دیوتا کی عظمت کا چراغ گل کرنے کے

متبادل ہے۔ اس مقام پر ایک نہایت اہم سوال پیدا ہوتا ہے جسے جدید انسان کا امتحان بھی سمجھا جاسکتا ہے اور جس کی مدد سے جدید جمالیات کو بھی سمجھا جاسکتا ہے۔ شعلہ کا الاؤ سے معیاتی رشتہ تو واضح ہے الاؤ، شعلہ، تمازت کی معیاتی رعایت بھی توجہ طلب ہے مگر کیا یہ شعلہ نیا ہے یعنی اسے انسان نے پر دھتھس کی آگ سے نہیں لیا بلکہ خود اپنی ہستی کی آگ سے پیدا کیا ہے یا یہ شعلہ خدا کے الاؤ سے ہی لیا گیا ہے۔ یعنی آگ تو پر دھتھس نے جرائی تھی۔ جدید انسان نے پر دھتھس کا نام کہانی سے نکال کر اپنا نام شامل کر دیا؟ کلاسیکی علامتوں سے پیدا ہونے والے خلا کو اپنی نفسی دنیا کے نقشہ میں ایک گڑھا تصور کیا گیا ہے اور اس سے جو احساس وابستہ کیا



گیا ہے وہ زیاں اور خسارے کا ہے، یہاں 'خلا' ماضی کی یادداشت کا حامل نہیں ہے بلکہ گزرے کل کی متاعِ گم گشتہ کا ایک شہرِ افسوس ہے۔" ۷۳

ایک قدرے طویل نظم 'اجنٹا' کے غارِ عمدہ نظم کہی جاسکتی ہے، نظم ۱۹۴۱ء کی ہے۔ یہ نظم دنیا میں رہ کر ترک دنیا کی یافت پر منتج ایک انوکھی نظم ہے 'میراجی کی زندگی اس میں کوئی شک نہیں کہ مختلف النوع پریشانیوں کی آماجگاہ تھی۔ میراجی اپنی پریشانیوں کو دوسروں پر ظاہر کرنے کے حق میں نہیں تھے اپنی عزت نفس کا پورا خیال تھا لیکن اب اسے کیا کہئے کہ ان کے دکھ درد کا طویل سایہ ان کی نظموں کے منظر نامہ پر آپ کو لرزاں دکھائی دیں گے۔ 'اجنٹا' کے غارِ میراجی کی زندگی سے جذب و گریز کا ایک عجیب و غریب ماحول خلق کرتا ہے۔ یہ نظم زندگی سے ایک نوع کی فراریت، کشمکش اور تصادم کے ابعاد کو کھولتی نظر آتی ہے:

دھیان تو آتے ہی آئے گا میری آنکھوں میں

سیب ایک اور ہی شے بن کے نظر آتا ہے

اور تو سامنے لپٹی ہوئی ضدی صورت

چند آسودہ خطوط

جس نے جیتی ہوئی صدیوں میں مجھے الجھایا

تو ہی داسی ہے تو ہی رانی ہے

رات کی مہلت یک لمحہ کو انبار بنا دیتی ہے

رات کے جانے پہ بیزار بنا دیتی ہے

مرے دل کو، میرا دل رنج ہے

اس کنول تال کے پڑ مردہ کنارے یہ نشہ ہے مگر

بات اس کی نہیں سنتا کوئی

اور یہ بیٹھے ہوئے سوچ کی لہروں میں بہا جاتا ہے

اور کچھ دھیان مجھے آتا ہے

لیٹے لیٹے جو تری آنکھوں میں نیند آ جائے

میں تجھے چھوڑ کے چل دوں، کہیں چل دوں چپ چاپ

اک اچھٹی سی نظر، جاگ نہ اٹھے، چل دوں

میراجی نے جب اپنا سفر اس راہ پر استوار کیا تو انہیں غار کے اندر یہ بھید ہاتھ آیا کہ یہاں بھی سکون اور آسودگی دور دور تک نہیں۔

نوع انسان بھی تو اک غار کی مانند ہے تاریک مقام  
اس کی تاریکی اُجالے کو دبا سکتی نہیں لیکن  
کیا اسی واسطے کچھ گیانی یہاں آئے تھے

تاکہ ان غاروں میں چپ چاپ - جہاں دلوں سے  
ہو کے روپوش سفر طے کر لیں  
دوش و فردا کا سفر طے کر لیں  
لیکن افسوس یہاں بھی ان کو  
نہ ملا مایا سے نروان یہی دیواریں  
ان کے افسردہ دلوں کی غماز  
آج تک دشت میں سر مارتی ہیں

میراجی کی زندگی میں جہان تو تھا جن تک پہنچنے کے لئے انہیں 'علم' کے راستے سے احساس کی  
پگھلندی پر پاؤں رکھنا تھا۔ اس طرح کی سوچ بچار نے نئی نسل کو نہ صرف میراجی کے اس ٹھوس رویہ کی  
پاسداری کے لئے یا اس طرح کے فکری ارتکاز نے نئی نسل کو میراجی کے گرد طواف کرنے پر مجبور کر دیا۔  
میراجی کی کوشش اس نظم میں 'اجنتا کے غار' کی پوری تاریخ کو مصوّر نہیں کرنا تھا بلکہ یہ  
سارے مناظر آنکھوں کے سامنے پھر جائیں ان کا کمال یہ ہے کہ ان سارے مناظر کو مجسم کر دیا ہے۔  
میراجی کے یہاں تکثیریت کی فضا پیدا ہوتی ہے کیونکہ تکثیریت کے تصور میں جدلیات اپنا کردار ادا  
کرتی ہے۔ تکثیریت میں مختلف ثقافتی، فکری اور جمالیاتی مظاہر کی تخلیق کرنے اور ان کی کشاکش کے  
لئے فضا ہموار کرنے کی گنجائش ہوتی ہے۔ میراجی کے یہاں مقامیت پھیل کر ہندوستان کا تصور بن  
جاتی ہے اس بات سے شاید کسی کو اختلاف ہے کہ جدید انسان اپنے خدو خال کے ساتھ پورے طور پر  
کسی شاعر کے یہاں موجود ہے تو وہ ہیں میراجی۔ میراجی کو اس معاملے میں امتیاز حاصل ہے۔

'اجنتا کے غار' میں انسان اپنے پورے وجود کے ساتھ ظاہر ہوا ہے۔ میراجی کے بارے میں  
سمجھوں کو پتہ ہے کہ انہیں ماضی کا ہندوستان نہ صرف پسند تھا بلکہ نظموں میں اساطیر اور علامتوں کی

صورت میں پرانے دیو مالاؤں سے انہیں رغبت تھی لگاؤ تھا اجنتا کے غار میں غالباً پہلی بار میراجی بودھی فکر کی طرفیں کھولتے نظر آتے ہیں۔ لیکن نظم میں بودھی فکر کو نہ وضاحت کے ساتھ پیش کیا ہے نہ اس سے وابستہ تصویروں کی داد دی ہے۔ میراجی کو اس صورتحال کی پیچیدگی کا نہ صرف علم تھا بلکہ عرفان بھی تھا۔

دھیان کی جھیل میں لہرایا کنول کا ڈنٹھل

اب آپ خود دیکھئے اس مصرعہ میں شاعر نے دھیان اور کنول دو الفاظ استعمال کئے ہیں۔ مزے کی بات یہ ہے کہ کنول اور ڈنٹھل دونوں بدھ مت کی اصطلاحیں ہیں۔ اس غار میں راہبوں کی آمد سے پتہ چلتا ہے کہ وہ ان غاروں میں بھی عبادت کرنے کی غرض سے آئے تھے کیونکہ غار دھیان کرنے کے لئے بڑی معقول جگہ ہے اور اس طرح انہیں نروان حاصل ہوا۔ نروان دراصل شعور رہے اور اس کی علامت کنول ہے۔

یہ نظم اجنتا کے غار سے باہر رہ کے لکھی گئی ہے بلکہ یہ پورا منظر ایک یاد میں منقلب دکھائی دیتا ہے:

میلے کپڑوں کی طرح لگی ہوئی تصویریں

بیٹے دن رات میرے سامنے لے آتی ہے

نظم میں ایک قول محال کی سی کیفیت کی بھی نمود ہوتی ہے۔ آپ اس بند میں دیکھ پائیں گے۔

ہاں..... وہ کیوں غاروں میں پابند ہوئے تھے آکر

سوچتے سوچتے جاگ اٹھی تھیں دل میں یادیں

ایک جو بھاگ کے دربار سے آیا تھا یہاں

سوچتا تھا وہ محل کی داسی

جس پہ دربار میں راجہ کی نظر رہتی تھی

کتنی سندر تھی، بڑی سندر تھی

اک جو رانی سے ایک رات ملا تھا چپ کر

اس جگہ آ کے اس کے نقوش بنا بیٹھا تھا

اور اب اس کی بنائی ہوئی صورت پہ بھی اپنا دامن

وقت کی رات نے پھیلایا ہے

کش مکش زینت کی ہمراہ یہاں لائے تھے

پھر وہ کیوں غاروں میں پابند ہوئے تھے آکر؟

میراجی نے ان بندوں میں غاروں کی معنویت پر تاکید کی نشان لگا دیا ہے کہ جس وجہ سے غاروں میں لوگ آتے تھے وہ ان کی بھول تھی۔ ان کا خیال تھا وہ ایک نئی دنیا تعمیر کریں گے مگر انہوں نے غاروں کے اندر دنیا کی جو تصویر دکھائی ہے وہ دراصل ان کی چھوڑی ہوئی دنیا کا نقش ہے وہ اس سے پورے طور پر آزاد نہیں ہو سکے۔ انہیں شاید یہ یقین ہو چلا تھا کہ انہیں نردان حاصل ہو گیا ہے۔

نہ ملا مایا سے نردان ، یہی دیواریں

ان کے افسردہ دلوں کی غماز

آج تک دشت میں سر مارتی ہیں

نظم میں شاعر کشکش اور قول بحال کی کیفیت سے دوچار ہے۔ مایا کی صرف خواہش تھی بلکہ ماضی کی طرف لوٹنے کی بھی آرزو موجزن دکھائی دیتی ہے۔ اس پورے سیاق میں اس مصرعہ کا مفہوم پورے آب و تاب کے ساتھ سامنے آتا ہے۔

نوع انسان بھی تو اک غار کی مانند ہے

غار کے اندر اور باہر دونوں صورتوں میں ایک ہی تجربہ کا احساس معلوم ہوتا ہے کہ ان کی زندگی میں کسی حقیقی شے کی کمی ہے۔ یہ نظم برصغیر کی اس روح سے رو برو کرتی ہے جو اسے نوآبادیات کے عہد میں لاحق تھی۔ اس کش کش کی کیفیت کو دیکھنا ہے تو ان مصرعوں کی طرف توجہ فرمائیں:

کیا کنول تال کا منظر نہیں دیکھا تو نے

پیڑ بھی پتے بھی ہیں، پورے بھی لہراتے ہیں

سو کھتے جاتے ہیں جو پتے وہ گر جاتے ہیں

یہ سماں دیکھ کے ایک دھیان مجھے آتا ہے

پہلے چھٹی تھی زمیں، سیب نے گر کر اس کو

کر و ارض کی صورت دے دی

ناصر کا خیال ہے کہ ان میں جو علامتیں وضع کی گئی ہیں یعنی کہ کنول تال، قدیم ہندوستانی اساطیر میں مذہب کی علامت ہے اور ہیئت جدید سائنس، ایک طرف کائنات کی بدھ کی مذہبی تعبیر ہے اور دوسری طرف ہیئت کے حوالہ سے ایک سائنسی صداقت ہے سیب اور تال کنول، قدیم اور جدید زمانہ کا ایک نادر روپ ہے۔ یہ دونوں منظر دونوں تصویروں کا کائنات وقت ہیں اور ان سب نے ایک



کش مکش کو جنم دیا ہے۔

کیوں وقت کی رفتار نے الجھایا ہے ؟

یہاں کنول، نروان کی علامت ہے اور ایک سائنسی صداقت، یعنی تعقل کی، شاعر خود کو وجودی منطقہ میں گھرا ہوا پاتا ہے جہاں کنول، سیب اور آم پہلو بہ پہلو ہیں دراصل یہ نظم، جدید انسان کی نفسی دنیا کو پیش کرتی ہے جس میں حسی لذت بھی ہے، حسن اور روشنی کی بیک وقت، طلب بھی موجود ہے۔

’رس‘ کی انوکھی لہریں کے عنوان سے ایک اچھی نظم ہے۔ لیکن اس کے متن کے اندر داخل ہونے سے پہلے لفظ ’رس‘ کی معنویت کیا ہے؟ اور اس سلسلہ میں ان کی اپنی کیا رائے ہے؟ اس کے اساسی معنی کیا ہیں؟ پہلے اس سے واقف ہو لیں، تاکہ نظم کی تفہیم میں تھوڑی بہت آسانیاں مہیا ہو جائیں۔ اس کی تھوڑی بہت آگاہی عنبر بہرائچی کے اس اقتباس سے ہوتی ہے۔

”ویدوں میں اس کا استعمال نباتات کے عرق کیلئے ہوا۔ بعد میں یہ سوم رس،

انہماک روح اور وصل حق کے لئے مستعمل ہوا۔ رامائن اور مہا بھارت نیز سوتر عہد

سے ہوتا ہوا، واتسائن کے عہد میں جنسی جذبہ کی شکل اختیار کر گیا۔ اس طرح لفظ

رس کے معنی کثافت سے لطافت کی طرف، عنصری کائنات سے مادراتی کائنات کی

طرف ہوا اور آخر بھرت کے نامیہ شاستر میں اس کا شعر یاتی تجزیہ ہوا۔“ ۳۸

عنبر بہرائچی نے ’رس‘ کی تعریف میں وید اور اپنشد دونوں میں بتدریج ارتقاء اور اس کے حفظ مراتب کے تعین میں غیر معمولی سوجھ بوجھ سے کام لیا ہے۔ اپنشد میں اس معنی کی لطافت اور ملاحظت کے زاویوں کی مختلف شکلیں اور صورتیں سامنے آتی ہیں۔ میراجی نے واتسائن کے ’کام سوتر‘ میں اس کے جو معنی مراد لئے ہیں اس سے استفادہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ اساطیر کے تفاعل میں بھی اس کی کارگزاریوں کو دیکھا جاسکتا ہے، کیونکہ تعبیرات کے باب کو ہمیشہ کھلا رکھنے کی ضرورت ہے۔ یہ بھی دیکھنے میں آیا ہے کہ اساطیر کی تعریضیں کبھی کبھی فلسفیانہ جہت اختیار کر لیتی تھیں۔ اس کا تعلق حسی دنیا سے کٹ جاتا ہے اس لئے اس کے نتیجہ میں یہ رسمیاتی حیثیت سے محروم ہو جاتی ہے اور وہ لطیف ہو کر ذہنی و عرفانی حقیقت بن جاتی ہے، بعض کا کہنا ہے کہ ’ایک نوع کا کیف و سرور ہے یا پھر ایک احساس کوش تجربہ ہے۔ میراجی نے ایک جگہ ’رس‘ کی یوں وضاحت کی ہے:

”(رس کا) کیف ایک تسکین ذہنی ہے ایسی تسکین جس میں

احساس ذہنی ہر شے سے ہٹ کر ایک مرکز پر کام کر رہا ہو۔ کسی  
بات میں کھو جانے سے احساس کیف حاصل ہو جاتا ہے۔ خواہ  
وہ غم ہی کیوں نہ ہو۔“ ۳۹

آپ پہلے چند ابتدائی مصرع دیکھیں:

میں یہ چاہتی ہوں کہ دنیا کی آنکھیں مجھے دیکھتی جائیں جیسے  
کوئی نرم ٹہنی کو دیکھے  
(نچکتی ہوئی، نرم ٹہنی کو دیکھے)

مگر بوجھ چوں کا اترے ہوئے پیرہن کی طرح سچ کے ساتھ  
ہی فرش پر ایک مسلا ہوا ڈھیر بن کر پڑا ہو۔

میراجی کے بارے میں اکثر یہ بات کہی جاتی ہے کہ وہ اپنی نفسیاتی الجھنوں کا نہ صرف اسیر  
تھا بلکہ اس کے یہاں عورت اور مرد کے جنسی تعلق سے اسے کوئی خاص دلچسپی نہیں تھی۔ وہ اپنی نفسیاتی  
الجھنوں کی ادھیڑ بن میں غلطاں و پیچاں رہتا تھا۔ آخر اس کے ذہن میں کسی لڑکی کے اندر بالغ ہوتے  
وقت جو تبدیلیاں رونما ہوتی ہیں یا پھر کروٹ لینی شروع کرتی ہیں اور اس لڑکی کو احساس ہونے لگتا  
ہے کہ مجھ میں جو بھی تبدیلیاں آرہی ہیں، حیاتیاتی سطح پر اس کے حوالہ سے وہ خود کو کائنات کے حقائق  
سے ہم آہنگ پاتی ہے اسے یہ احساس، جس میں شعور کی بھی آمیزش شامل ہوتی ہے کہ ان میں یہ جو  
اندرون میں تبدیلیاں واقع ہو رہی ہیں وہ دراصل زندگی کا حصہ ہیں اور اس کا اس طرح واقعہ ہونا،  
زندگی کی ناگزیریت کے ساتھ ایک ابدی سچائی بھی ہے۔ آپ میراجی کے خیال اور احساس کی نزاکت  
پر غور کریں۔ ان کے اس طرح کے احساس میں ایک نوع کی سادہ لوحی کے شواہد دکھائی دیتے ہیں  
کیونکہ اسے اس بات کا شعور نہیں ہے کہ اس میں جو نامیاتی تبدیلیاں رونما ہو رہی ہیں وہ سربستہ راز کی  
طرح اس سے روپوش کیوں ہیں؟ لیکن اس کی سوچ کی لہریں اور خیال کی آوارہ خرمی اسے نئی منزلوں  
کی طرف گامزن رکھے ہوئے ہے:

اگر کوئی پیچھی سہانی صدا میں گیت گائے

تو آواز کی گرم لہریں

مرے جسم سے آگے نکرائیں اور لوٹ جائیں، ٹھہرنے نہ پائیں

کبھی گرم کر نہیں، کبھی نرم جھونکے

کبھی میٹھی میٹھی فسون ساز باتیں

کبھی کچھ کبھی کچھ، نئے سے نیا رنگ اُبھرے

ان مصرعوں میں ایک کم عمر بچی جو بالغ ہونے کے دہانے پر ہے یا پھر بتدریج بالغ ہونے کے معصومانہ احساس سے لبریز اس کا ایک پیکر اُبھرتا نظر آتا ہے جو جنس کے لمس سے مملو ہے۔ ان مصرعوں میں یا جو کمرے گرم لہریں، جسم سے جا کے ٹکرائیں، گرم کر نہیں، نرم جھونکے اور پایا بن کار فسون سوز باتیں جو میٹھی بھی ہیں اور فسون ساز بھی (یا اسے بڑے فریب باتوں سے بھی تعبیر کر سکتے ہیں) نظم میں بچی کا کردار اُبھرتا ہے وہ عمر کی اس منزل پر دکھائی دیتی ہے جہاں قصداً دھوکے کھانے یا فریب کے چکر دیو میں پھنسنے کے لئے بچیاں تیار رہتی ہیں۔ اختتامی مصرعہ ملاحظہ کریں:

میں میٹھی ہوئی ہوں

دوپٹے مرے سر سے ڈھلکا ہوا ہے

سرت کا گھیرا سمتا چلا جا رہا ہے

بس اب اور کوئی نئی چیز میرے سرت کے گھیرے میں آنے نہ پائے

ان مصرعوں میں دوپٹے کے ڈھلکنے سے لڑکی کے بے لباس ہونے کی خواہش کی بڑی عمدہ تصویر کشی کی گئی ہے۔ ان مصرعوں میں صرف احساس کا دائرہ مکمل ہونا دکھائی نہیں دیتا بلکہ اس لڑکی کا وجود یہاں کائنات کی طرح بے کرائی سے ہمنما ہو جاتا ہے۔ سرت کا گھیرا لڑکی کے وجود میں سما گیا ہے۔ اب اس گھر کے اندر اسے کسی اور شے کی مدافعت گوارہ نہیں ہے۔ اس نظم کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ میراجی نے سرت کا لفظ استعمال کیا ہے جو دراصل رُس کا متبادل ہے۔ نظم میں ایک نسائی متکلم کی زبان بیان کی گئی ہے۔ یہ متکلم دنیا سے مخاطب اس لئے ہے کہ اسے کچھ کہنا ہے کہ دنیا اسے اپنے زاویہ سے دیکھنے کی بجائے متکلم کی مرضی کے مطابق دیکھے۔ وہ چاہتی ہے کہ دنیا سے اس کے قدیمی رشتے اُستوار رہیں لیکن وہ اسے منقلب صورت میں دیکھنا چاہتی ہے۔ وہ اپنے وجود میں مستور سرت اور کیف و سرور کا اثبات چاہتی ہے جسے سنسکرت شعریات میں رُس سے تعبیر کرتے ہیں، سرت اگر کائناتی نغمے میں الجھاتی ہے اسے اپنی ہستی سے دور لے جاتی ہے تو رُس آدمی کے وجود میں مضمر کیف سے متعارف کراتا ہے۔ موت میں آدمی اپنی ذات کو ترک کرتا ہے۔ بشری سطح سے اوپر اٹھتا ہے، لیکن اس سے



انسان اپنی بشری وجود کی حاکمیت قبول کرتا ہے۔ مختصر یہ کہ میراجی کی نظموں کا مستطعم اسطوری مسرت سے دست کش ہو کر بشری رس سے تعلق قائم کرتا ہے۔

میراجی کی حتی الامکان کوشش یہ رہی ہے کہ وہ سیاسی اور سماجی مسائل پر کم تبصرہ کریں وہ اکثر زندگی کے ہنگامی موضوعات سے پہلو تہی کرنے کی سعی کرتے نظر آتے ہیں۔ ان کے نزدیک زندگی کی کلیت کی اہمیت ہے پوری کائنات ایک بسیط وحدت ہے اور یہ وحدت فنا اور بقا یعنی تضادات سے جنم لیتی ہے:

ہوائیں، نباتات اور آسمان پر ادھر سے ادھر جاتے ہوئے چند بادل / یہ سب  
کچھ، ہر رشتے، میرے ہی گمرانے سے آئی ہوئی ہے / زمانہ ہوں میں / میرے ہی  
دم سے انٹ تسلسل کا جھولا رواں ہے / مگر مجھ میں کوئی برائی نہیں ہے، یہ کیسے  
کہوں / کہ مجھ میں فنا اور بقا دونوں آکر ملے ہیں۔

(یگانگت)

میراجی کے نزدیک زندگی دراصل تضادات سے عبارت ہے۔ خوشی، غم، ہنسنا، رونا، موت و  
زیست، وصال، دوری اور زندگی ان تضادات کے آہنگ مسلسل کا نام ہے لیکن جو شے ان تمام چیزوں پر  
مستولی ہے وہ وقت ہے پایاں کار صرف فنا کا وجود باقی رہتا ہے۔ انہوں نے جس دور میں زندگی گزاری  
وہ ان کے خیال میں مثبت قدروں کے زوال اور فنی قدروں کے اثبات کا تھا۔ میراجی کی اس طرح کی  
صورتحال کی یافت کبھی براہ راست اور کبھی اپنی ذات کی بازیافت کے حوالہ سے ہوتی ہے۔

یہاں کوئی راہ رو نہیں ہے / نہ کوئی منزل / یہاں اندھیرا نہیں /

اجالا نہیں، کوئی شے نہیں ہے /

گزرتے لمحوں کے آتشیں پاؤں اسی جگہ پے پے رواں ہے /

ہر ایک شے کو مسلتے جاتے ایک شے کو جلاتے جاتے مٹاتے جاتے /

ہر ایک شے کو سمجھاتے جاتے کہ کچھ نہیں ہست سے بھی حاصل، یہ ہیں معاہد، یہ

شہر، گاؤں / افسانہ زیست کے نشاں ہیں / مگر ہر ایک در پہ جا کے دیکھا، ہر ایک

دیوار رونہ ڈالی، ہر ایک / روزن کو دل سمجھ کر یہ مجید جانا / گزرتے لمحوں کے آتشیں

پاؤں ہر جگہ پے پے رواں ہیں / انہیں مٹاتے کہیں مٹانے کے واسطے نقش نو



بناتے/ حیات رفتہ حیات آئندہ سے ملے گی یہ کون جانے/ ہوا کے جھوٹے ادھر جو  
آئیں تو ان سے کہنا/ فٹائے زیست کا جھلستا ہوا اجالا بھی مٹ چکا ہے/ مگر وہ مٹ  
کر کوئی اندھیرا نہیں بنا ہے/ کہ اس جگہ تو کوئی اندھیرا نہیں۔ اُجالا نہیں یہاں کوئی  
شے نہیں ہے۔

’عدم کا خلا‘

میراجی کو یوں تو اُجالا اور اندھیرا دونوں تسلیم ہیں لیکن وقت کے آتشیں پاؤں نے اُجالا اور  
اندھیرا کسی کو نہیں چھوڑا، بلکہ ہست یعنی کہ مثبت کو منفی یعنی نیست میں بدل دیا جس کا یہ لازمی نتیجہ ہے  
کہ چاروں طرف خلا کا جال بچھا ہوا ہے۔

ذرا نظم کے تخلیقی تار و پود اور اس کی سی میٹری پر غور کریں، گویا کہ عدم کے خلا میں، کوئی راہرو  
کا نشان قدم نہیں، کوئی منزل کا سراغ نہیں، معابد، گاؤں، شہر گویا کہ سب مٹ چکے ہیں ان کی جگہ  
صرف یادداشت کا بسیرا ہے۔ میراجی کا کمال فن ہے کہ انہوں نے آج کے لئے آگ کی آتشیں تمثال  
کو بڑی خوبی سے برتا ہے۔ جدید ادب کا دوسرا رخ ’خلا‘ کے ایک خاص تصور کی پیداوار ہے۔ شاعر کا  
نشا یہاں واضح ہے کہ خلا شے کے نہ ہونے یعنی Nothingness کی حالت کی ایک عجیب و غریب  
صورتحال ہے۔ یہاں تک کہ نہ یہاں اندھیرا ہے اور نہ ہی اُجالا تو یہ ہے کیا؟ یہاں اندھیرا اور اُجالا کی  
جدلیات کا ایک نوع سے انکار ہے۔ جدیدیت کے نزدیک جو خلا ہے وہ دوسرے لفظوں میں عدمیت  
میں ہے۔

ناصر عباس نے خلا کے حوالہ سے چند معروضات پیش کرنے کی سعی کی ہے:

”جدید ادب جس خلا میں لکھا جاتا ہے اس میں ماضی، کلاسیکی، عہد وسطیٰ کے  
نشان، نقوش، سائے وجود ہوتے ہیں۔ جدید ادیب ان سے رشتہ قائم کرتا ہے  
تاہم واضح رہے کہ یہ رشتہ ماضی کی حقیقت سے نہیں۔ اس کے نشان، سائے، نقش  
سے ہوتا ہے۔ حقیقت میں غالب آنے کی کیفیت ہوتی ہے۔ جب کہ سائے،  
نشان، نقش میں تعبیر کئے جانے کا تقاضا ہوتا ہے اور تعبیر کا انحصار تعبیر کرنے والے  
پر ہوتا ہے انہیں زمانہ حال میں قابل فہم بنانا ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ جدید ادب  
میں ماضی مسلسل معرض سوال اور معرض تعبیر میں رہتا ہے۔..... اس بات پر بھی

زور دینے کی ضرورت ہے کہ آج معنی سازی پر اختیار تو رکھتا ہے مگر معنی سازی کے عمل میں ماضی کے نشانات و نقوش شامل رہتے ہیں اور معنی سازی کے عمل میں بھی اس سے مدد لیتا ہے حسین ماضی کو معنی دیتا ہے۔“

میراجی کی نظمیں ان انجان راہوں کی تلاش و جستجو سے بھی عبارت کہی جاسکتی ہے جس پر معاصرین رُخ کرنے سے بھی گھبراتے ہیں یا پھر اس سمت میں سفر کرنا اپنے لئے مناسب نہیں سمجھتے اس لئے تو میراجی اپنی راہ کا تنہا مسافر ہے اور اس کی مسافرت کے منور نقوش ان کی نظموں میں جا بجا بکھرے دکھائی دیتے ہیں۔ میراجی کو عدم فنا اور خلا کے شدید احساس نے ایک نئے سوال سے دوچار کیا ہے کہ اس خالی اور فانی زندگی کو طربناک کیسے بنایا جائے۔ میراجی کی ایک نظم بعنوان 'زندگی' میں اس سوال کے حل کی جانب کچھ اشارے ملتے ہیں۔

میں نے بس یہ سمجھا / بیون سندر پینا ہے / دوپل کو یہ اپنا ہے / اس کے بندھن کیوں  
توڑوں / ممکن ہے گریوں توڑوں / لیکن توڑ نہیں سکتا / بندھن توڑ نہیں سکتا / اس  
جیون کے چپنے سے / اس مالا کے چپنے سے / لمحے جب کھوجائیں گے / ہم بھی کیا ہو  
جائیں گے / اس کی فکر نہیں مجھ کو۔

’زندگی‘

میراجی ان منطقوں کو بھی روشن کرنا چاہتے ہیں جن کی طرف ہماری توجہ کم جاتی ہے یا پھر ہم ان سے انغماض برت کر 'کنج عافیت' میں محصور رہنا چاہتے ہیں لیکن میراجی کے نزدیک احساسِ زیاں اور احساسِ فن سے گلو خلاصی کا واحد راستہ یہ ہے کہ جو ہے اسے ایک خوبصورت خواب سمجھ کر قبول کر لینا چاہئے۔ ان کا یہی ماننا ہے کہ کوئی بھی شے چاہے وہ فاصلہ کی صورت میں ہو یا پھر دوری کی صورت میں اسے وہ زندگی کرنے کے حیلہ بنا سکتے ہیں۔ آپ حضرات کو اس بات کا علم ہے کہ میراجی کی زندگی میں دور دور تک ویرانی ہی ویرانی ہے عورتیں تو ان کی زندگی میں آئیں لیکن کسی سے بھی قربت قائم نہیں کر سکے لیکن جیسا کہ میں نے اوپر کے سطور میں کہا کہ وہ دوری کو زیست بنانے کے فن سے نہ صرف واقف ہیں بلکہ اس کا کامل ادراک بھی رکھتے ہیں:

پرہت کو ایک نیلا بھید بنایا کس نے؟ دوری نے  
چاند ستاروں سے دل کو بھر مایا کس نے؟ دوری نے

نئی ، اچھوتی ، انجان لہروں کا ساگر پیارا ہے  
 دور کہیں بستی سے بن میں سوتا مندر پیارا ہے  
 قدم قدم پر جیون میں دوری نے روپ نکھارا ہے  
 تب تک ناؤ بسائے دل کو جب تک دور کنارہ ہے  
 دور ہی رہ کر دھن بھی امر ہے چاہے جو ڈھب ہو جیون کا  
 پھر بھی مورکھ بن کر دنیا پل پل چھن چھن بیکل ہے

’ورن‘

میراجی کی زندگی میں کبھی کبھی ایسے لمحات بھی آئے ہیں جب وہ بیزاری کی کیفیت میں مبتلا ہو جاتے ہیں اور دنیا سے کنارہ کشی کے لئے مصر دکھائی دیتے ہیں۔

شہر میں سانس بھی لینا ہے مجھے اب دوبھر  
 شہر کی تلخ فضاؤں سے نکل جاؤں گا  
 دور جا بیٹھوں گا ہنگامہ شور و شر سے  
 قلب محروم کو میں تنہائی سے ملاؤں گا  
 اس جہاں میں مجھے رسوائی ملی، ناکامی  
 اس جہاں میں میں رہا خستہ و خوار و عامی  
 اس جہاں میں نہ کبھی روح کی بہجت دیکھی  
 اس جہاں میں نہ کبھی لوٹ کے میں آؤں گا  
 غیر آباد جزیروں میں چلا جاؤں گا

’ترک تعلق‘

میراجی کی نظموں کا کیونس کافی وسیع ہے۔ میراجی صرف اپنے قارئین سے سنجیدگی اور متانت کے ساتھ ان کی نظموں کے متون میں اترنے کی نوید دیتے نظر آتے ہیں۔ میراجی کی نظموں کو ان کی شخصیت کے دھندلکے سے ہٹ کر پڑھنے کی ضرورت ہے کیونکہ ان کی نظموں میں جو معنویت کی فراوانی ہے اسے ہمیں ایک آفاقی تناظر میں دیکھنا چاہئے تب کہیں جا کر ہم ان کے شعری اظہار اور فکری تہوج کے متلاطم لہروں کو نہ صرف مس کر سکیں گے بلکہ محظوظ بھی ہو سکیں گے۔ ایک بات کی وضاحت یہاں

ضروری ہے کہ ان کی نظموں کا دائرہ محض ان کے عہد تک محدود نہیں ہے بلکہ ایک وسیع تناظر میں فرد کی داخلی کشمکش اور اس کے داخلی کرب کی کرچیوں کی چیمیں کو تجسیم شعر میں محسوس کیا جاسکتا ہے۔ ان کی نظموں کا ایک طرہ امتیاز یہ ہے کہ دانش عصر ان کی نظموں میں کسی خارجی منظر کی بجائے ان کے داخلی کرب سے ہم آمیز ہو کر فرد کی ذات میں پیدا ہونے والی خلا کی عمدہ تصویر کشی کرتی ہے۔ اس تناظر میں ان کی ایک نظم بعنوان 'رخصت' پیش کی جاسکتی ہے۔ جس میں فرد کے وجودی کرب کے مختلف زاویوں کے ہم رکاب یا جوج ماجوج کے سلسلہ میں جو اسلامی اساطیر میں اس کے فعل حبث کی سرگزشت بیان کی گئی ہے۔ ٹھیک اسی نیچ پر ویران محل کو ناخنوں سے کھرچنے کی روداد کی طرف اشارے ملتے ہیں۔

نظم نقل کرنے سے پہلے احتشام علی کا ایک اقتباس یہاں نقل کرنا چاہوں گا 'میراجی کی نظموں کی غیر جانبدارانہ سطح پر مکالمہ قائم نہ کرنے کی شکایت انہوں نے بھی کی ہے بلکہ انہوں نے شکایت نہیں کی ہے بلکہ التماس کیا ہے۔

”میراجی کی نظموں کے بہت سے متون ادب کے سنجیدہ قاری سے آج بھی اپنی تفہیم کے متقاضی ہیں ایسی نظموں کو میراجی کی شخصیت کے دھندلکوں میں الجھا کر نا قابل تفہیم قرار دینا یا انہیں میراجی کی شراب نوشی سے منسلک قرار دے کر منہ پھیر لینا میراجی کے ذہن رسا کے ساتھ ہی نہیں بلکہ جدید اردو نظم کے ساتھ بھی زیادتی کے مترادف ہے۔ اس نظموں کے متن میں موجود نیم روشنی (Transilience) اور کثیر المعنویت کو تنقید کے جدید ترین رجحانات کی روشنی میں (Decode) کرنا از حد ضروری ہے۔“ ۱۳

اب نظم 'رخصت' ملاحظہ کریں:

آپ ہی آپ میں بے ہوئے دھارے کی طرح

اپنے پاؤں کو بڑھالیتا تھا

آپ ہی آپ ترستی ہوئی بوندوں کی طرح

سوچے سوچے رک جاتا تھا

آپ ہی آپ اُبلتی ہوئی چشمِ نرناک

یاد کے دامنِ بوسیدہ سے



خشک ہونے کیلئے پل کو پٹ جاتی تھی  
 آپ ہی آپ میں روتے ہوئے طائر کی طرح  
 بے بے کسی تھنی پہ بے سرے کو  
 جھومتی تھنی سے لپٹی ہوئی پھیلی ہوئی بے جان زمیں کے اوپر  
 اپنی ہستی کو گرا دیتا تھا  
 اور گرتے ہی نظر آتا تھا  
 ایک دیران محل  
 جس کی چوکھٹ کو مرے ہاتھوں کے ناخن ہر دم  
 چھیلنے کیلئے بے تاب رہا کرتے تھے  
 جیسے یوں چھیلنے سے منظر بوسیدہ پر  
 کچھ نئے نقش ابھر آئیں گے

میراجی سے متعلق ایک نوع کی سلیم احمد ان سطروں میں پیش گوئی کر گئے کہ شاعرانہ روایتوں  
 کو مضبوط زمینیں ملنے میں کافی وقت درکار ہوتا ہے یہاں تک کہ صدیاں ان روایتوں کے استحکام میں  
 کھپ جاتی ہیں لیکن اس روایت میں شاعری کتنی بڑی ہوگی، پھر اس کا آج سے کئی دہائیوں میں کیا  
 منصب ہوگا اس کے بارے میں کسی وثوق کے ساتھ کچھ کہنا امکان کے دائرے سے باہر ہے۔  
 ”شاعرانہ روایتوں کو پیدا ہوتے اور پروان چڑھنے میں تو صدیاں لگتی ہیں پتا نہیں  
 سو پچاس سال کی مستقل کوششوں کے بعد اس روایت میں کس درجہ کی شاعری ہو  
 لیکن یہ ایک بات میں جانتا ہوں یہ روایت جب تک قائم رہے گی اپنی ترقی کی  
 انتہا پر پہنچ کر بھی میراجی کی مرہون منت رہے گی۔“ ۳۳

میراجی کی ایک دو اور نظموں سے ڈسکورس قائم کر لی جائے۔ مجھے ایک ہی بات اس پورے  
 ادبی سفر میں کچھ کے لگاتی ہے کہ آخر اتنا زہین، زرخیز ذہن کا مالک اور جدید اردو نظم کے خدو خال کو منور  
 کرنے والا نئی لفظیات یعنی کہ شاعری کی نئی فرہنگ سے اردو شاعری کو ثروت مند کرنے والے ایک  
 نئے طرز اظہار اور فن و تکنیک کی ایک نئی جوت جلانے والے شاعر کے ساتھ ہم اردو والے اتنا ہیما نہ  
 سلوک کیسے کر سکتے ہیں؟ اس حوالہ سے کسی باب میں میں گفتگو کر چکا ہوں اس کے سیاسی پہلوؤں پر

نظر تو گئی لیکن چند زاویے اس سلسلہ کے مجھ سے محو ہو گئے یا پھر میری توجہ کے دائرے میں وہ ابھار و جہات کسی وجہ سے نہ آسکیں لیکن اچانک مجھے لاہور میں نومبر ۱۹۹۱ء میں 'حلقہ' اور باب 'ذوق' کے ایک جلسہ میں اعجاز حسین بٹالوی کا دسویں مضمون جو انہوں نے اس جلسہ میں 'اے پیارے لوگو' کے عنوان سے پڑھا تھا وہ مضمون کے بارے میں میرے ذہن میں روشنی کا ایک کوندا سا لپکا اور ذہن کے مختلف درپچوں کو کسی حد تک منور کر گیا اور میراجی کے لئے جو اردو والوں نے ایک نوع کی عمر قید کی سزا تجویز کی تھی یا پھر اسے بقول توحید احمد:

”میراجی کی ذاتیات میں حد سے بڑھا ہوا انہماک رکھنے والے اساتذہ اور نقادوں نے میراجی کے لئے عمر قید کی تجویز کی اور یوں اسے کوہ ہندوکش کی برقانی دادیوں میں کہیں دھکیل دیا۔“ ۳۳

اب اعجاز حسین بٹالوی کے مضمون کا ایک اقتباس ملاحظہ کریں اور ان میں بیان کردہ نکات کی روشنی میں میراجی کے ساتھ 'یار دوستوں' نے جو رویہ اختیار کر رکھا تھا اس کے اسباب کی کچھ جھلکیوں سے رو برو ہو لیں:

”پاکستان بن جانے کے بعد ہمارے معاشرہ میں بعض بنیادی تبدیلیاں رونما ہوئیں اور اس کے ساتھ علمی اور عقلی سطح پر ایک ہیبت ناک 'کنفیوژن' نے ہمیں گھیر لیا جس کے سائے ابھی تک ہم پر منڈلا رہے ہیں، اپنے تشخص کی تلاش میں ہم گنگا جمنی تہذیب کی ان روایات کو ناقابل قبول گردانے لگے جن سے متحدہ اسلامی کلچر کا سراغ ملتا تھا جن میں ہندو کلچر نمایاں دکھائی دیتا تھا۔ آخر قیام پاکستان کے فوراً بعد جب ریڈیو پاکستان نے 'شمری' اور 'دادرا' کو اپنے ہاں ممنوع قرار دیا تھا اور باجوہ بند کھل کھل جائے اور جمناتھ سے آئی تان جیسے بولوں پر پابندی لگائی تھی تو اس عمل کے پیچھے دل کا کوئی چور ضرور چھپا ہوا ہوگا، میراجی کے طرز احساس اور طرز اظہار پر یہ پہلی زد تھی۔“

میراجی سے دوری بنانے کے کئی اسباب میں چند اسباب کا پتہ تو آپ کو مذکورہ متن سے لگ گیا ہوگا، لیکن آگے کے اقتباس میں بھی کئی ایسے مقامات آئے ہیں جس سے میراجی کو اردو کی شعری روایت کے متن میں بھرپور طور پر داخلہ کی اجازت نہیں دی گئی آپ ان وجوہات سے خود بھی واقف ہو لیں۔

”میراجی کے ہاں دھرتی پوجا کا رجحان بھی ہے اور اس کے طرز احساس میں ہندو دیومالا کے Symbols کے علاوہ ہندوستان کی دھرتی، اس کے ندی نالوں، پھولوں، موسموں، خوشبوؤں، درختوں پر بتوں اور جنگلوں کا دافر تذکرہ موجود ہے۔ ان کا طرز اظہار اور بالخصوص ان کے گیتوں میں ہندی زبان اور ہندی الفاظ کی گھلاوٹ ہے۔ برنڈابن کا رومان، گوپیوں کا حسن، جمناسٹ کی تان، شام کی مرلی اور رادھا کا روپ موجود ہے، پاکستان بننے کے بعد ہمارے معاشرہ میں جو ایک (Self-Consciousness) کی کیفیت پیدا ہوئی اس میں یہ سب کچھ ناقابل قبول ٹھہرا یہ وہ زمانہ تھا جب ہم تاج محل اور امیر خسرو سے بھی آنکھیں چرا رہے تھے، میراجی کی قدر کیسے کرتے۔“

مذکورہ اقتباسات میں جو باتیں بیان کی گئی ہیں اس سے میراجی کے نظر انداز کئے جانے کے اسباب کا تو پتہ چلا لیکن ان اسباب کے باوجود ادبی معاشرہ میں چند ایسی باتیں داخل ہوئیں یا ان کے قیام کے لئے راہیں ہموار کی گئیں تاکہ ادبی معاشرہ اور مذہبی کارگزاریوں کے درمیان امتیازات کی لکیروں کو نہ صرف مٹا دیا جائے بلکہ اس طرح دونوں کو آپس میں گڈمڈ کر دیں کہ دونوں کی شکل صاف صاف دکھائی نہ دے اور ادب کے قارئین کو ایک نوع کی کشمکش اور اضطراب میں ڈال دیا جائے۔ اخلاقیات کی تعبیر ہی بدل دیا جائے اس کے قصر کی تعمیر میں مذہب سے صرف اینٹیں مستعار لی جائیں اور بس۔ اس سلسلہ میں اعجاز حسین بٹالوی آگے بھی کچھ یوں رقمطراز ہیں:

”اس کے ساتھ ساتھ اور ایک حادثہ ہوا۔ ہمارا معاشرہ ملائیت اور جدیدیت کی ایک روح فرسا کشمکش میں جکڑا ہو گیا۔ ایک طرف کٹ مٹا ہے جو ہر تہذیبی کاراستہ روکنا چاہتا ہے۔ دوسری طرف وہ نوجوان ہے جو مٹا کے رد عمل کے طور پر اسلام کی مبادیات سے بھی واقف نہیں ہونا چاہتا اسی کشمکش میں ہمارے قول و فعل میں مشرقین کی دوری آگئی ہے۔ ایک طرف اخلاقیات کا درس بڑھ رہا ہے۔ دوسری طرف بد اخلاقی کی مثالیں روز افزوں ہیں۔ مذہب کا نام اور اخلاص کا درس باہر کا حصہ ہے اور نمائش، رشوت اور بد اخلاقی اندر کا حصہ ہیں۔ ایسے معاشرہ میں میراجی جیسا اندر جھانکنے اور مکمل کربات کرنے والا شاعر سرد ٹھہرایا جاتا ہے۔ یہ معاشرہ گو

بیڈروم میں چھپ چھپ کر 'بلیو' قلمیں دیکھتا ہے لیکن میراجی کی نظموں کو بد اخلاقی کا درس دیتا ہے۔" ۳۴

میراجی آج ہم سب سے وہی سوال کرتا ہے جو اس نے آج سے کئی برس پہلے پوچھے تھے۔

اے پیارے لوگو

تم دور کیوں ہو؟

تم پاس، آؤ

کچھ پاس آؤ

ان کی ایک نظم 'کلرک کا نغمہ' محبت جو دراصل Middle Class Morality کی طرفیں کھولتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔ اس سے پہلے کہ 'نظم' پر باتیں کی جائیں، محمد حسن عسکری کی اس طرح کی نظموں کے پس منظر سے متعلق ایک بات یاد آگئی ہے کہ:

"فی الحقیقت موجودہ صدی کی بین الاقوامی، سیاسی، اقتصادی اور اخلاقی کش مکش ان کا مرکز نظر رہی ہے۔" ۳۵

جب آدھا دن ڈھل جاتا ہے تو گھر سے افسر آتا ہے

اور اپنے کمرے میں مجھ کو چہرہ اسی سے بلواتا ہے

یوں کہتا ہے، وہ کہتا ہے لیکن بے کار ہی رہتا ہے

میں اس کی ایسی باتوں سے تھک جاتا ہوں، تھک جاتا ہوں

اور دل میں آگ سلگتی ہے، میں بھی جو کوئی افسر ہوتا

اس شہر کی دھول اور جگہوں سے کچھ دور مرا گھر ہوتا

اور تو ہوتی!

لیکن میں تو ایک خشی ہوں، تو اونچے گھر کی رانی ہے

یہ میری پریم کہانی ہے اور دھرتی سے بھی پرانی ہے

'کلرک کا نغمہ' محبت

اس نظم کے بطون سے جو نوجوان ابھرتا ہے وہ عام نوجوانوں کی طرح، شہر کی نئی تنظیم اور محنتی



معاشرہ نے جس طرح کی اخلاقیات کی داغ بیل ڈالی ہے۔ یہ نوجوان اس صنعتی اخلاقیات کا شکار معلوم ہوتا ہے۔ اس کے آس پاس جو لوگ باگ رہتے ہیں ان کی اخلاقیات کی زبوں حالی کا بھی پردہ چاک کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس طرح کی صورتحال میں بھی اسے لذت اور مسرت تو مل رہی ہے لیکن اندر سے دکھی ہے کیونکہ زندگی کی مسابقت کی دوڑ میں وہ کہیں پیچھے رہ گیا ہے۔ اس کے دل کا درد اور کسک کی آواز ان مصرعوں میں سنائی دے رہی ہے:

اپنے بستر سے اٹھتا ہوں

منہ دھوتا ہوں

لایا تھا جو ڈبل روٹی

اس میں سے آدمی کھائی تھی

باقی جو بچی

میرا آج کا ناشتہ ہے

اس بند میں کس طرح ایک متوسط طبقہ کے فرد کی بڑی دڑاکی کے ساتھ تصویر کشی کی گئی ہے۔ یہ شخص کیسے کیسے سہانے خواب دیکھتا ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ رات کی بچی ہوئی روٹی کھا کر آسودہ ہوتا ہے۔ اس نظم میں محرومیوں کا ایک سلسلہ ہے جس سے اس نظم کا مرکزی کردار گزرتا ہے۔ آس پاس کی آسائشوں اور ارد گرد کے لوگوں کے اطمینان و سکون کو دیکھتا ہے دفتر پہنچتا ہے اور اپنے انسر کی فضول باتیں سنتا ہے۔ یہ نظم کلرک کے ساتھ نا انصافی کا ایک نوحہ نہیں ہے بلکہ متوسط طبقہ کی پراسرار زندگی اور اس کے اندر ہناک حالات کی ایک سرگزشت ہے۔ نظم کے مطالعہ سے اس بات کا بخوبی اندازہ لگتا ہے کہ میراجی کا طبقاتی شعور کتنا پختہ اور مستحکم تھا۔ نظم کے اندرون میں روح فرسا حالات کی ترجانی کے علی الرغم عملی دنیا میں اس کی تشنہ تمناؤں کے پورے تفاعل کا ایک کھلا اظہار ہے۔ میراجی نے اس نظم کی وساطت سے نوجوان کی بے بسی اور اس کی مجبوری کے ساتھ ساتھ صنعتی تہذیب اور شہر کے انتظامی امور پر تائیدی نشان لگاتا ہے اور ایک نوع کا احتجاج ثبت کرتا ہے۔ نظم میں محرومیوں کی بے کرائی اور آفاقی وسعتیں سٹ آئی ہیں جو اجتماعی درد کی حسابندی کا مظہر معلوم ہوتی ہیں:

میں ہوں ایک بھنڈار دکھوں کا، میرے پاس خزانہ ہے

میں نے اوروں کے دکھ میں اپنے دکھ کو پہچانا ہے

جیسا کہ آپ سب جانتے ہیں کہ میراجی نے یوں تو کئی عمدہ نظمیں تخلیق کی ہیں لیکن نظم 'سمندر کا بلاوا' میرا خیال ہے (دعوئی ہرگز نہیں) کہ یہ دنیا کی چند اچھی نظموں کی پہلی صف میں شامل ہونے کا استحقاق رکھتی ہے۔ میں نے کئی جگہ اس بات کا اعادہ کیا ہے کہ انہوں نے اپنی نظموں کی بہت اور اس کے لئے جو Building Block قائم کئے ہیں ان میں لفظوں کا انوکھا استعمال، علامتوں کا منضبط طریقہ سے التزام، محاکات اور تجسیم کاری کی تکنیک کی سطح پر وہ اپنے معاصرین میں نہ صرف منفرد ہیں بلکہ اپنا الگ امتیاز بھی قائم کرتے ہیں۔ طرز اظہار کے انوکھے پن اور اس کی ندرت کے پیش نظر لفظوں کے چناؤ میں غیر معمولی انفرادیت کا ثبوت دیا ہے۔ میراجی کی نظموں میں لفظوں کی ترتیب و تہذیب اور اس کے تخلیقی استعمال کی بے شمار مثالیں ہیں۔ اس نظم کے تکنیکی اور موضوعاتی تنوع اور اس کے مختلف رنگوں کو Decode کرنے سے پہلے میراجی نے لفظ کی اہمیت اور معنویت کے بارے میں کیا کہا ہے۔ ذرا اسے دیکھ لیں:

”ہر لفظ ایک تصور یا خیال کا حامل ہے اور تصور اور خیال کے ساتھ ساتھ اس کے لوازم بھی ایک ہالے کی مانند موجود ہوتے ہیں۔ لوازم کا یہ ہالہ انفرادی اندازِ نظر کی پابند ہے۔ یعنی ایک ہی لفظ زید کے لئے اور تلاؤم خیال ہے اور بکر کے لئے اور لیکن ایک ہی زبان سے بہت سے افراد کا مانوس ہونا مختلف افراد کیلئے الفاظ میں قریباً قریباً یکساں تلاؤم خیال پیدا کر دیتا ہے۔ جب کوئی لفظ ہمارے فہم و ادراک میں آتا ہے تو یہ تلاؤم خیال کا ذہن میں ایک خاص ہیئت اختیار کرتا ہے اور جب اس سے پہلے لفظ کے ساتھ کوئی دوسرا لفظ ملایا جائے تو ہالے اپنی ہیئت کو دوسرے لفظ کی مناسبت سے تبدیل کر لیتا ہے۔“ ۴۵

مذکورہ اقتباس کی روشنی میں آئیے اس نظم کے خارج اور باطن دونوں سطحوں پر ان کی فنکاری اور ہنرمندی کے شواہد کے علی الرغم کن کن الفاظ میں تصور یا خیال کے کون کون سے رنگ بھرے گئے ہیں۔ تلاؤم خیال کے کون کون سے ہالے لرزاں ہیں اس کی قرأت کے آداب بھی روایتی ادب سے تھوڑا ہٹ کر ہیں میراجی کے یہاں 'سمندر' جو ایک استعارہ کے طور پر استعمال ہوا ہے اس کے استعاراتی صرف اور اس کے مختلف (Shades) کی تفہیم بھی ایک لازمی امر ہے۔ یوں تو اس نظم کا لب و لہجہ ایک آہستہ خرامندی کی طرح ہے جس کے زیریں ساخت میں لہریں بڑی آہستگی کے ساتھ

آگے کی طرف رواں دواں ہیں، ٹھیک اسی طرز پر یہ نظم پورے آب و تاب کے ساتھ اور اپنی مخصوص سحر طرازیوں کے ساتھ آگے کو گامزن ہے۔ کبھی اس بات کا احساس ہوتا ہے کہ نظم میں سمندر کہیں ابدیت کا استعارہ معلوم ہوتا ہے۔ وقت جیسا کہ ہم سب جانتے ہیں کہ مطلق بھی اور ساقط بھی ہے اور برق کی طرح تیز و بھی وقت کے مختلف تصورات کی کوندیں لپکتی معلوم ہوتی ہیں۔ وقت کہیں کہیں خالق اکبر ہے جو بہ ہمہ ہے، ہمہ ہے جو مشاہدہ کے حصار میں ہے وہ قطرہ ہے سمندر میں وہ قطرہ اگر انجذاب کی صورت حاصل کر سکا تو فنا اس کا مقدر ہے لیکن سمندر میں ضم ہونے سے بادی النظر میں یہ محسوس ہوگا کہ وہ فنا کا شکار ہو گیا جب کہ وہ کھل میں بقا کے منصب پر فائز ہو گیا۔ غالب نے اس طرح کی صورتحال کی کچھ دوسرے انداز میں ترجمانی کی تھی۔

عشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا

اس نظم کی اندرونی ساخت میں وجودیت اور وحدت الوجودی فکر کے بھی اشارات ملتے ہیں۔ نظم کی عظمت اس بات میں مضمر ہے کہ اس کے کئی پہلو اور زاویہ ہیں، لہذا عجلت میں اس نظم کے منطقے روشن نہیں ہوں گے۔ اس کی پرتیں اور جہتوں کو بڑی چابکدستی کے ساتھ کھولنے کی ضرورت ہے۔ یہ وہ قطرہ ہے جو دریا کے سارے اضطراب کو اپنے اندر سمیٹ لیا ہے۔ نظم میں شکلم شاعر ہے جو مسلسل یہ بلاوا سن رہا ہے۔ بقا، فانی کو آواز دے رہی ہے۔ نظم کے اندرون میں جو وزن، درد مندی اور ملال ہے جسے ہم وسیع معنی میں Pathos سے تعبیر کرتے ہیں۔ مصرعوں کی رگوں میں لگتا ہے کہ نور بن کر اتر گیا ہے: یہ سرگوشیاں کہہ رہی ہیں، اب آؤ کہ برسوں سے تم کو بلاتے بلاتے مرے دل پہ گہری تنگن چھا رہی ہے۔

کبھی ایک پل کو کبھی ایک عرصہ صدائیں سنیں ہیں، مگر یہ انوکھی ندا آرہی ہے  
بلا تے بلا تے تو کوئی تباہ تک تھکا نہ آئندہ شاید تھکے گا

'میرے پیارے بچے۔ مجھے تم سے کتنی محبت ہے، دیکھو اگر یوں کیا تو  
برا مجھ سے بڑھ کر نہ کوئی بھی ہوگا، خدایا خدایا  
کبھی ایک سسکی، کبھی اک تبسم، کبھی صرف تیوری  
مگر یہ صدائیں تو آتی رہی ہیں۔

انہی سے حیاتِ دروزہ ابد سے ملی ہے



مگر یہ انوکھی ندا، جس پر گہری تھکن چھا رہی ہے  
ہر ایک صدا کو مٹانے کی دھمکی دیئے جا رہی ہے۔

نظم کے پہلے بند میں نہ صرف سادگی کا بسیرا ہے بلکہ مصومیت کی بھی دھوپ چھاؤں سے  
واسطہ پڑتا ہے۔ شاعر دور سے ایک ندا اپنی طرف مسلسل آتی سن رہا ہے جو اسے کسی قدر تھکی محسوس ہو  
رہی ہے، تھکن سے آوازوں کی نہ صرف نوع متعین ہو رہی ہے بلکہ وہ کتنے عرصوں سے تھکن میں مبتلا  
ہے۔ اس کی دلی دلی سی کیفیت کا بھی اندازہ لگ رہا ہے۔

”میرے پیارے بچے، مجھے تم سے کتنی محبت ہے، دیکھو“ اگر یوں کیا تو  
یہ ایک بدیہی حقیقت ہے کہ آدمی ماں کو کبھی بھول نہیں سکتا جب آدمی پر کسی قسم کی بھی افتاد آتی  
ہے یا وہ کسی طرح کی بھی تکلیف میں مبتلا ہوتا ہے تو اس عالم میں صرف ماں ہی یاد آتی ہے۔ اس کے لبوں  
پر صرف ماں کا ہی ورد ہوتا ہے کیونکہ اس کی چاہت اور بے لوث محبت تھکن پر ہمیشہ غالب رہے گی۔  
ماں کی محبت آمیز ڈانٹ کا بھی منظر خلق ہوتا نظر آتا ہے۔ اگر ماں کا کہنا نہ مانا اور اگر ضد نہ  
چھوڑی تو ماں کہتی ہے مجھ سے برا کوئی نہ ہوگا۔ یہاں شاعر کتنا معصوم ہے۔ انسانی فطرت کی سچائی  
سے کتنا قریب ہے۔ ماں کی یاد تو ابد تک قائم رہے گی لیکن شاعر کو کبھی کبھی ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ آواز  
ماں کی آواز جیسی تو نہیں۔ یہ آواز تو تھکن کے آثار کو زیادہ نمایاں کر رہی ہے اور یہ روح پر اتنا گہرا سایہ  
ڈال رہی ہے کہ لگتا ہے کہ اب سے پہلے کہ ساری صداؤں کی یاد کو مٹا کر رکھ دے گی۔ یگانگت منظر بدل  
گیا ہے۔ ماں کی جگہ اب لمحہ موجود دائرہ ارتکاز میں ہے۔

اب آنکھوں میں نہ جنبش نہ چہرے پر کوئی تبسم نہ تیوری

فقط کان سنتے چلے جا رہے ہیں

کمال ہے کہ اس آواز کے نہ خدو خال ہیں نہ کوئی چہرہ ہے نہ کوئی عکس ہے اور نہ کوئی سایہ مگر  
آواز ہے کہ مسلسل آرہی ہے۔ سارے حواس میں صرف سماعت مصروف کار ہے۔ نہ ذائقہ، نہ بو، نہ  
لہس صرف آواز ہے کہ آرہی ہے، تھکی ہوئی ہے مگر کچھ اس رفتار سے آرہی ہے کہ کوئی دوسری جس  
مرعش نہیں ہوتی۔ مگر اب مندرجہ ذیل بندوں میں دیکھیں گے کہ شاعر کا صرف ذہن نہیں متحرک ہو گیا  
بلکہ شعور بھی فعال دکھائی دینے لگتا ہے:

یہ اک گلستان ہے ہوا لہلہاتی ہے کلیاں چمکتی ہیں

غنچے مہکتے ہیں اور پھول کھلتے ہیں، کھل کھل کے مرجھا کے



مگر تے ہیں ایک فرشِ محل بناتے ہیں جس پر  
 مری آرزوؤں کی پریاں عجب آن سے یوں رواں ہیں  
 کہ جیسے گلستاں میں اک آئینہ ہے  
 اسی آئینہ سے ہر ایک شکل نکھری، مگر ایک پل میں جو مٹنے لگی ہے پھر نہ ابھری  
 یہ پر بت ہے خاموش سا کن  
 کبھی کوئی چشمہ اُلتے ہوئے پوچھتا ہے کہ اس کی چٹانوں کے اُس پار کیا ہے  
 مگر مجھ کو پر بت کا دامن ہی کافی ہے دامن میں وادی ہے وادی میں ندی ہے  
 ندی میں بہتی ہوئی ناؤ ہی آئینہ ہے  
 اس آئینہ میں ہر اک شکل نکھری، سنور کر مٹی اور مٹ ہی گئی اور مٹ ہی گئی  
 پھر نہ ابھری

شاعر روحانی سطح پر کافی مربوط اور مستحکم ہے لہذا اب نظم کے منظر نامہ پر وہ قدرت کے مظاہر  
 کی طرف ہماری توجہ کھینچتا ہے۔ ایک طرف باغ کی نمود ہے جس میں کوٹلیں پھوٹ رہی ہیں۔ کلیں  
 پھول بننے کے پورے مراحل طے کرتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں اور پھول پایاں کا اپنے انجام کو یعنی اپنی  
 شاخوں سے جھڑتے دکھائی دیتے ہیں۔ شاعر گلستان کے بارے میں کہتا ہے کہ یہ آئینہ ہے۔ افلاطون  
 کے نظریہ میں بھی ایک آئینہ ہے اور اسلامی تصوف کی بھی مشترکہ علامت یہ آئینہ ہے۔ یہ آئینہ ذات  
 کے جمال کا نشان ہے۔ حقیقت کل کی قدرت کے ظہور کا آئینہ جو مختلف رنگوں کا ایک نگار خانہ ہے۔  
 اب گلستان کی جگہ پر بت آئینہ میں منعکس ہوتا ہے۔ اس پر بت سے کوئی چشمہ یکا یک ابھرتا ہے اور  
 پوچھتا ہے اس نمود کے اُس پار کیا ہے؟ شاعر پر بت سے مخاطب ہے اور کہتا ہے یہ آئینہ دراصل میرا  
 بڑا تو ہے۔ ایک اُبتلا ہوا چشمہ استفسار کرتا ہے۔ اس نمود کے اُس پار اصل حقیقت کیا ہے۔ شاعر کہتا ہے  
 کہ ادھر کیا ہے اس سے مجھے کیا لینا۔ مجھ کو تو پر بت کا دامن ہی کافی ہے، بلکہ وادی میں جو ندی ہے۔  
 ندی میں بہتی ہوئی ناؤ ہے۔ یہ ناؤ ہی آئینہ ہے۔ وحدتِ شہود کے بھی کہیں کہیں شواہد ملتے ہیں۔ مجھ کو  
 پر بت کا دامن ہی کافی ہے۔ اب طلسم خیال ٹوٹ جاتا ہے۔ نمود کا آئینہ بھی سامنے سے ہٹ گیا ہے  
 بعد میں شاعر کو یہ محسوس ہوتا ہے کہ زندگی حدِ نگاہ تک کراں تا کراں ایک سونے صحرا کی مانند بچھا ہوا  
 ہے۔ جہاں نہ ایک بوندِ ستیاب ہے نہ کوئی دوب کا منظر صرف بگولے ہیں نیست کے بگولے جو لا

کے مرکز کے گرد درقضاں ہے۔ اب ارد گرد نہ کوئی صحرا ہے نہ پرست، نہ گلشن، صرف ایک آواز آرہی ہے اور کہہ رہی ہے کہ اے مخاطب تمہیں بلاتے بلاتے مجھ پر بہت گہری تھکن طاری ہو گئی ہے پھر شاعر کے دل میں یہ خیال آتا ہے کہ آواز میں آخر یہ کس بات کی تھکن ہے؟

شاعر کو کسی ساعت یہ احساس ہوا کہ خدا اس کی باطنی حقیقت کا آئینہ ہے۔ خدا میں تھکن کے آثار ہیں، بلکہ تھک وہ گیا ہے جو شکستوں کا بوجھ سر پر اٹھائے اور اپنی محرومیوں کو دل میں چھپائے پھر رہا ہے، وہ خود تھک گیا ہے اور اس کی تھکن کو محسوس کرتے ہوئے 'سمندر' جو رحمت بے کراں ہے اسے بلارہا ہے کہ آؤ مجھ میں مل کر آسودگی اور دوامیت سے، ہمسنا ہو جاؤ ذرا غور فرمائیے میراجی نے اس نظم میں لفظ اور خیال کے دروبست کا کس طرح اہتمام کیا ہے۔ اب شاعر نے یہاں ناؤ کو اس دایر فانی کا آئینہ قرار دیا ہے ممکن ہے شاعر کشتی نوح کی طرف اشارہ کر رہا ہو، جہاں سے اس فانی زندگی کا دوبارہ احیا ہوا اور پھر دنیا متحرک اور فعال ہوئی اور کاروبار زندگی کو نہ صرف آگے بڑھایا بلکہ یہ دنیا تشیب و فراز سے بھی گزرنے لگی، جس کا تفاعل آج بھی جاری ہے۔ اس لئے شاعر کہتا ہے کہ

'اسی آئینہ میں ہر ایک شکل نکھری، مگر ایک پل میں جو مٹنے لگی ہے تو پھر نہ ابھری۔'

'یہ صحرا ہے۔ پھیلا ہوا خشک بے برگ صحرا'

بگولے یہاں تند بھوتوں کا عکس بختم بنے ہیں

اس نظم میں پانی کی افادیت پر زور دیا گیا ہے۔ فقط اب آئینہ شمال سمندر کے لئے پُرکشش ہے، کیونکہ شاعر کو اب یہ یقین ہو چلا ہے کہ ہر ذی روح کی ابتداء پانی سے ہوئی ہے اور ایک دن اسے پانی بن کر ہی پائال کو پہنچنا ہے۔ میری ماں اور میرا جدِ اجداد اب اس پانی کا رہنما منت ہے۔ مجھے اب قیامت کا انتظار ہے جہاں وہ اپنی ماں سے مل سکے گا۔

'ہر شے سمندر سے آئی ہے' میں ایک ایسا اشارہ چھپا ہوا ہے جو دراصل قرآن کی ایک آیت سورہ 'نور' کی طرف ہماری توجہ مبذول کراتی ہے۔ جس میں اللہ تعالیٰ فرماتا ہے کہ "اور اللہ نے ہر جاندار کو پانی سے خلق کیا اور نظم کا آخری ٹکرا سمندر میں جا کر ملے گی۔ شاعر نے اس کے یہ معنی تراشے ہیں کہ جو شے جس چیز سے بنی ہے آخر میں اس میں مل کر فنا کو پہنچتا ہے۔

لیکن جیسا کہ اس تجزیہ کے شروع میں میراجی کا ایک اقتباس نقل کیا گیا ہے، جس میں انہوں نے بڑے سچے کی بات کہی ہے کہ ایک ہی لفظ زید کے لئے اور علاؤم خیال ہے اور بکر کے

لئے اور اس جملہ کی روشنی میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ اس نظم کے اور کئی جہات ہیں اور معنیاتی نظام کے مختلف درواہ ہوتے ہیں۔ نظم صرف معنویت کی سطح پر ہی نہیں بلکہ ہیئت کی سطح پر بھی خوبصورت اور کامیاب نظم ہے۔

یہ نظم آزاد نظم کے پیرایہ میں کہی گئی ہے، یعنی کہ آزاد نظم کی ہیئت برقی گئی ہے۔ اس نظم کے مختلف بندوں میں اوقاف کا خیال رکھا گیا ہے۔ طویل مصرعوں کے استعمال سے ایک نوع کی سلاست، روانی اور غنائیت کی فضا خلق ہوئی ہے۔

نظم کا عنوان بھی اپنے اندر بڑی جاذبیت کے ساتھ گہرائی اور گیرائی لئے ہوئے ہے۔ سمندر جیسا کہ میں نے مذکورہ سطور میں کسی جگہ لکھا ہے کہ ابدیت سے عبارت ہے۔ ابدیت کے ساتھ کشادگی، وسعت اور بے کرائی کا بھی استعارہ ہے نیز سمندر اور دریا قطبین میں واقع نہیں بلکہ ایک ہی جگہ، نظم کے منظم یعنی شاعر کی تخلیقی دنیا میں واقع ہے۔ اس میں کوئی کلام نہیں کہ گہرائی، نوع اور درجہ میں فرق ہے۔ مگر یہ فرق دونوں کے آپس میں یکجا ہونے میں حائل نہیں ہے۔

ساختیاتی تنقید کے اصول تھوڑے مختلف ہیں اس لئے کہ ساختیات میں یا پھر یوں کہہ لیں کہ شعریات کی وجہ سے کوئی تحریر بطور متن قائم ہوتی ہے۔ اس کی تشکیل اور اس کی حد بندی دراصل ساختیات ہی کرتی ہے اور اس کی معنیات کے سرچشمہ تک رسائی کے لئے کچھ کوڈز مقرر ہیں۔ جس کی طرفیں کھولے بغیر حقیقی متن تک دسترس امکان سے باہر کہی جاسکتی ہے۔ میراجی کے عہد میں کلاسیکی شعریات کے بھی کوڈز موجود تھے لیکن انہوں نے جدید شعریات کو اس کے جملہ کوڈز کے ساتھ منتخب کیا۔ جدید خیالات کے جو نمائندے تھے یعنی کہ میراجی اور ان کے رفقاء کا وہ انسان کی نفسیاتی الجھنوں اور اس کی پیچیدگیوں کوئی پتوں اور نئے اسلوبیاتی نظام میں پیش کرنے کے قائل رہے ہیں۔ اس لئے ان لوگوں نے لفظ اور ہیئت کی سطح پر مختلف قسم کے تجربات کئے اور اپنے اظہار کے لئے نئی راہیں ہموار کیں اور آنے والوں کے لئے بھی نشان راہ کا کام کرتے رہے، جیسا کہ میں نے کہا کہ 'سمندر کا بلاوا' کی ہیئت آزاد نظم کی ہے اور اس میں وہ ابہام بھی موجود ہے جو میراجی کی بیشتر نظموں کا طرہ امتیاز ہے۔ سمندر، ندا، صدا، گلستاں، صحراء، پریت، آئینہ یہ تمام الفاظ عمومی مغایہم کی بجائے نئے تناظر میں استعمال ہوئے ہیں لیکن اس نے ناظر کا جواز اس نظم میں موجود ہے۔ اس نظم کی خوبی یہ ہے کہ اس میں قاری کی مشارکت کا احساس تو ہے ہی اس کے علی الرغم جدید شعریات، خود نظم کے متن میں



موجود ہے۔ مجموعی طور پر نظم میں جو Methodoby اختیار کی گئی ہے اس کی رو سے ایسے الفاظ کا استعمال کیا جائے جن سے معنویت کی سرحدوں کو وسیع کیا جائے یا معنیات کی تشکیل کے لئے نئے براعظموں کی کھوج پر کمر بستہ ہو جائے۔ حیاتِ دورِ وزہ اور اندیشے Binary apposites سے صرف ابد کا معنی قائم ہوتا ہے، جو دو دن کی زندگی کو بہت محترم نہیں گردانتا، لیکن نداء، صدا، گلستاں، بلاوا جیسے الفاظ سے اور اس طرح ایک نوع کے معنی کی اجارہ داری قائم ہوتی ہے اور معنیات کے دائرہ کو وسیع کرتی ہے۔

گلستاں اور پریت یوں تو بسیط تمثالیں ہیں اور محاکات بھی، لیکن نظم کے اندرون میں ایک داخلی متن کی تعمیر کا بھی مؤثر کردار ادا کرتے دکھائی دیتے ہیں۔

یہ اک گلستاں ہے..... ہوا لہلہاتی ہے کلیاں چٹکتی ہیں  
 غنچے بہکتے ہیں اور پھول کھلتے ہیں، کھل کھل کے مرجھائے  
 گرتے ہیں اک فرشِ نخل بناتے ہیں جس پر  
 مری آرزوؤں کی پریاں عجب آن سے یوں رواں ہیں  
 کہ جیسے گلستاں ہی ایک آئینہ ہے۔

دیکھا، میراجی نے شعوری طور پر سوچا ہو یا نہ سوچا ہو۔ مذکورہ بند ایک ذیلی نظم کی صورت ضرور اختیار کر لیتی ہے۔ گلستاں کو ایک سطح پر فعال اور متحرک دکھایا گیا ہے اور دوسری جانب حسن، جوانی چمن جانے کا مفہوم بھی پیش کرتی ہے۔ پریت سے وابستہ بھری تمثالیں بھی اپنا جلوہ دکھاتی ہیں زندگی اور اس کے تمام تر خوب صورتی کے مٹ جانے کا ملال بھی ہے۔ گلستاں اور پریت یوں تو یہ تمثالیں ہیں جو بعد ازاں ایک استعارہ میں منقلب ہو جاتے ہیں اور وہ استعارہ ہے آئینہ۔

”گلستاں میں اک آئینہ ہے/ اس آئینے میں ہر ایک شکل نکھری، سنور کر مٹی اور مٹ  
 ہی گئی، پھر نہ ابھری“ نیز ندی بہتی ہوئی ناؤ ہی آئینہ ہے/ اس آئینہ میں ہر ایک شکل،  
 ہر شکل نکھری ہو مگر ایک بل میں جو مٹنے لگی ہے تو پھر نہ ابھری گلستاں بھی آئینہ ہے  
 اور ناؤ بھی آئینہ ہے۔ دراصل آئینہ استعارہ کی وہ قسم ہے جسے ویل وائٹ نے  
 Diaphor کا نام دیا ہے۔“

اس نظم کا فکری کیونس وجودیت اور وحدت الوجودی نظریہ کی ایک امتزاجی بصیرت پر منتج ہے



وجودی فلسفہ کی رو سے 'فرد زندگی کے تمام تلخ اور خوشگوار حقائق کا احساس' انفرادی سطح پر خود کرتا ہے۔ سارتر نے اس سلسلہ میں بڑی دلچسپ اور خیال افروز بات کہی ہے 'آپ بھی ملاحظہ کریں۔

”کوئی شخص دوسرے کو ہدایت نہیں کر سکتا۔ کوئی شخص یہ نہیں بتا سکتا کہ کس نے کیا کرنا ہے یا اسے کیا کرنا چاہئے۔ کیونکہ کوئی عالمگیر اخلاقی اصول نہیں ہے اور نہ ہی کوئی مستقل اقدار ہیں۔ ہر انسان کو خود فیصلہ کرنا پڑے گا جب انسان خود فیصلہ نہیں کرتا تو

وہ بے ایمانی کی زندگی گزارتا ہے۔ سماجی مطابقت Social Conformity

سماجی بے ایمانی ہے۔ انسان تنہا ہے اور اپنی دنیا خود بناتا ہے۔“

مذکورہ اقتباس میں جن نکات کی طرف اشارہ کیا گیا ہے اس سے تو یہی پتہ چلتا ہے کہ اپنی دنیا خود بنانے کا مطلب ہے اپنے وجود کی ساری ذمہ داری کو قبول کرنا۔ انسانی آزادی کو سب سے بڑا خطرہ موت سے لاحق ہے۔ سارتر بالفاظ دیگر کہتا ہے چاہا ہے کہ موت انسانی آزادی کو صرف محدود یا مسدود نہیں کرتی کہ قوت وجود برائے خود کو ختم کرتی ہے جب کہ Being برائے خود سے آگے تاریخی وجود ہے۔ یہ وجود باقی رہتا ہے۔ وجودی فلسفہ لمحہ موجود کو سب سے زیادہ اہمیت تفویض کرتا ہے۔

نہ اب کوئی صحراء نہ پریت، نہ کوئی گلستاں

ان آنکھوں میں جنبش نہ چہرے پہ کوئی تبسم نہ تیوری

نہ صحراء نہ پریت، نہ کوئی گلستاں، نقطہ اب سمندر بلاتا ہے مجھ کو

ایک بات کی وضاحت ضروری ہے کہ نظم میں جو ایک کہانی سفر کر رہی ہے تو اس کا بیان کنندہ کون ہے؟ لفظ 'میں' اور 'مجھے' کے عقب میں کون ہے؟ کیا شاعر خود ہے یا اس کا کوئی کردار ہے جسے شاعر نے تخلیق کیا ہے۔ میراجی ایک سماجی وجود ہے اور شاعر شعریات کے اندر اپنا وجود رکھتا ہے۔ اگر اس کا نفسیاتی تجزیہ کیا جائے گا تو شاعر کی جگہ میراجی کو اہمیت زیادہ دی جائے گی۔ اس نظم کے معنی کا سرچشمہ اگر 'میں' کو قرار دیا جاتا ہے تو پھر یہاں 'میں' سے مراد میراجی ہوگا اور نظم میں جو تجربہ پیش ہوا ہے اس کو میراجی کی سوانح میں تلاش کرنا ہوگی اور اس کا بالآخر نتیجہ یہ ہوگا کہ نظم میں سمندر کا بلاوا، ماں کا بلاوا ہے، لیکن اس مفروضہ سے نظم کے متن کے دامن میں انقباض کے پیدا ہونے کا احتمال باقی رہتا ہے اور نظم کے تفصیلی مطالعہ سے ہم ایک طرح سے آزاد ہو جائیں گے اور اس طرح نظم کا کیونس کافی چھوٹا ہو جائے گا اور سمندر جو بے کرائی اور ابدیت کا استعارہ ہے نظم کی فہم سے یہ باتیں غیر متعلق

ہو جائیں گی اور اگر سمندر کو ہم نے ماں کا استعارہ قرار دیا تو دوسری باتوں کو نظر انداز کرنا ہوگا۔  
یہ نظم کئی رنگوں کی ایک قوس قزح ہے لیکن اس کا غالب رنگ سمندر کا ہے اور اس کے فکری اور  
حسی لینڈ اسکیپ میں سمندر کا شور اور سکوت دونوں ہم آمیز دکھائی دیتے ہیں۔

## مختلف تجربوں کا منظر نامہ

میراجی کی نظموں کے منظر نامہ پر کئی طرح کے تجربوں کی دھوپ چھاؤں ملتی ہے اور یہ تجربہ  
ان کے یہاں مختلف اسالیب شعری کی تشکیل کا سبب بھی ہوتے ہیں۔ ان تجربوں کے تقابلی کردار پر  
تفصیلی گفتگو سے پہلے آزاد نظم اور معرئی نظموں کے تجربوں سے مکالمہ قائم کیا جائے جیسا کہ ہم سب  
جانتے ہیں کہ آزاد نظم اور معرئی نظم جوہیت کے تجربوں کے سلسلہ کی کڑیاں ہیں۔ اپنی اپنی جگہ نہ صرف  
اہم اور انقلاب انگیز تجربوں کی حیثیت رکھتی ہیں بلکہ ان دو ہیئتیں تجربوں نے اردو کی شعری روایت میں  
ایک انقلاب پیدا کر دیا ہے کیونکہ پہلی دفعہ ان تجربوں کے حوالہ سے روایتی اور متداولہ ہیئتوں کی  
فصلوں میں شکاف ڈالنے کی کوشش کی گئی۔ نظم معرئی نے پہلی بار اردو شاعری کو قافیہ کے بے جا  
استبداد اور جبر سے رہائی دلانے کی آبرو مندانہ اقدام کیا اور آزاد نظم کی توجہ قافیہ کے بین بین بحر کی سخت  
گرفت سے غلو خلاصی پر اصرار رہا اور شاعری میرے خیال میں پہلی بار اس طرح کے تجربوں سے  
دو چار ہو رہی تھی اس طرح کے تجربہ ایک نوع کی روایت فکری سے تعبیر کئے جاسکتے ہیں۔ آزاد نظم کے  
تجربہ کی ایک اختصاصیت یہ بھی تھی کہ مغربی تجربوں کی طرح یہ باسی ہو کر اردو شاعری کی نوکری میں  
نہیں آگری تھی بلکہ یہ ہم عصر مغربی ادب کے اثر سے وجود میں آئی تھی۔ اردو میں جو آزاد نظم اپنے  
پاؤں پھیلا رہی تھی اس وقت انگریزی ادب میں یہ کمسنی کے عالم میں تھی۔ ایک بات کی یہاں  
وضاحت ضروری ہے کہ آزاد نظم اور معرئی نظم کے تجربے مغربی تجربوں کے خطوط پر نہیں ہوئے کیونکہ  
ہر زبان کے مزاج اور منہاج اور اس کی بناوٹ دوسری زبان کے لسانی مزاج اور ساخت سے مختلف  
ہوتی ہے۔ زبان کے مزاج اور روایات سے تطابق پیدا کرنے کے لئے تبدیلی کے اس ناگزیر عمل  
سے گزرنا پڑتا ہے اور اسے اپنی خراپ پر اتارنا ہوتا ہے۔ انگریزی اور اردو کی نظم میں نمایاں ترین فرق یہ  
ہے کہ اول الذکر میں اس کے لئے ایک مخصوص بحر ہے۔ جبکہ موخر الذکر میں ایسی کوئی پابندی ملحوظ نہیں  
رہی جہاں تک ہم آزاد نظم کی بات کریں تو یہ اردو میں آزاد ہونے کے باوجود بھی بہت حد تک پابند ہے

کیونکہ اردو عروض کے آداب اور اصول آزاد نظم کے مزاج سے بڑی حد تک ہم آہنگ ہیں اور آزاد نظم کو اردو عروض اس بھی آگیا ہے۔ آزاد نظم نے اپنے آہنگ کی تشکیل اور تعمیر میں اردو عروض سے ہی سہارا لیا ہاں یہ ضرور کیا کہ اس کے رائج آداب و اصول میں تھوڑے بہت تغیرات کر دیئے۔ اردو کی آزاد نظم کا آہنگ ارکان بحر کی مقررہ تعداد میں کمی بیشی کے ذریعہ تشکیل پاتا ہے اور ارکان کی اس کمی بیشی کے لئے مستزاد کے اصول کو رہبر اصول بنایا گیا ہے، جس کی رو سے صرف درمیانی ارکان کو کم یا زیادہ کیا جاتا ہے۔ آپ دوسرے لفظوں میں اس صورتحال کو کچھ یوں بیان کر سکتے ہیں کہ اردو میں آزاد نظم نے صرف اتنا اجتہاد کیا کہ مروجہ اردو شاعری کے آہنگ کی قطعیت کو ختم کر کے اس میں کافی وسعت پیدا کر دی لیکن وزن کی پابندی سے خود کو آزاد رکھنا ضروری نہیں سمجھا۔ اس کے برعکس انگریزی کی آزاد نظم کے نمائندوں کو یہ آزادی حاصل نہیں تھی کہ وہ بحر کے استعمال میں مروجہ اصولوں سے انحراف کر سکتے ہیں۔ اردو میں آزاد نظم کو جس سرعت کے ساتھ شرف قبولیت ملی، معرۂ نظم کے حصہ میں وہ کشادگی نہیں آئی۔ اس کے کئی وجوہات رہی ہیں۔ پہلی وجہ تو یہ کہ جس زمانہ میں اس کا چلن عام ہوا اس تجربہ کے حق میں آواز بلند کی جانے لگی۔ وہ وقت اس کے حق میں تھا نہ فضا اس کے حق میں سازگار تھی، کیونکہ اس زمانہ میں روایات کو لوگ اپنے لئے مخصوص معتقدات کی جگہ تفویض کرتے تھے ان کے لئے اتنی بڑی تبدیلی کو گوارہ کرنا ممکن نہیں تھا۔ قافیہ کو شاعری کے لئے نہ صرف ناگزیر جانتے تھے بلکہ قارئین کے لئے بھی اس کی پابندی اتنے ہی اہم تھی جتنے شاعر کے لئے، کیونکہ وزن اور قافیہ کے التزام کے بغیر کسی قسم کی شاعری کو قبول کرنا ان کے لئے ممکنات میں ہی نہیں تھا۔ پڑھنے اور سننے والے کے چشم و گوش نہ صرف ان باتوں سے مانوس تھے لہذا معرۂ نظم کے تجربہ کو عام ہونے میں تقریباً ۳۰-۴۰ برس کا عرصہ لگ گیا۔ دوسری ایک وجہ اچھے شاعروں کا اس تجربہ کو منہ نہ لگانا تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ طویل مدت تک نظم معرۂ انتشار کا شکار رہی۔ بعض آزاد نظم کی شروع سے یہ خوش بختی رہی کہ اسے راشد، میراجی اور تصدق حسین خالد جیسے شعراء کی سرپرستی حاصل ہوگئی۔ ان حضرات کا نہ صرف مطالعہ وسیع تھا بلکہ یہ مشرقی روایات کی بھی بڑی گہری آگہی رکھتے تھے، ان کی نہ صرف مغربی ادب پر گہری نظر تھی بلکہ اس کے رموز و اسرار سے بھی خوب آشنا تھے۔ راشد اور میراجی کی شکل میں آزاد نظم کو بڑے فنکار میسر آ گئے۔ لہذا ان کے تجربوں کو استحکام ملنا شروع ہو گیا۔

یہ بھی حقیقت ہے کہ حلقہ کی ابتدائی نظموں میں قطعیت یا استدلالی طریق کے نقوش ملتے ہیں



لیکن بعد کی نظموں میں اس طرز سے شعوری انحراف کے شواہد بھی ملتے ہیں۔ حلقہ کے شعراء نے صرف اسالیب و اظہار میں ہی نہیں بلکہ موضوعات کی سطح پر بھی نئے تجربوں کو راہ دی۔

حلقہ کے شعراء نے پابند ہیئت کے بین مین متوازی سطح پر نیا ہیئت تجزیہ بھی کیا۔ آزاد نظم کی باضابطہ بنیاد حلقہ کے شعراء کے ہاتھوں پڑی۔ یہ شعراء اپنے عہد کی ذہنی اور نفسیاتی صورتحال کو آزاد نظم کی ہیئت میں پیش کرنے کے حق میں تھے۔ جب کہ میں نے اوپر کے سطور میں یہ بات کہی تھی کہ مغرب میں بھی یہ کم سنی کے عالم میں تھی۔ آزاد نظم کو باقاعدہ تقویت ۱۹۳۶ء کے آس پاس ملی جب کہ بہت شروع میں اس سلسلہ میں چند تجربوں کے شواہد ملتے ہیں۔ لیکن یہ کوشش تھوڑا بہت تلامطم پیدا کر سکی اور بس! ان تجربوں کے عقب میں کوئی گہرا احساس نہیں پایا جاتا۔ آزاد نظم کی تشکیل کے پیچھے جو نظریہ کارفرما رہا ہے وہ یہ کہ نظم کو عروض کے مصنوعی آہنگ سے نجات دلا کر اس کی بنیاد بول چال کے فطری آہنگ پر رکھی جائے اس لئے آزاد نظم کو نہ خالص نظم ہی کہہ سکتے ہیں اور نہ ہی نثر اس سلسلہ میں Sir Stannley leather کی رائے بڑی معنی خیز ہے۔ انہوں نے آزاد نظم کی ہیئت کو A more or less Successful Hybrid کہا ہے۔

سچائی یہ ہے کہ آزاد نظم جہاں خارجی تقاضوں کے تحت وجود میں آئی وہاں اس کے داخلی اسباب بھی، اس کے وجود میں آنے کے اہم جواز ثابت ہوئے۔ اردو نظم کی ہیئت اختیار کرنے میں جہاں شعوری کاوشوں کا دخل رہا ہے وہاں یہ عہد کے ناگزیر مطالبات کی بھی زائیدہ کہی جاسکتی ہے۔ آزاد نظم حقیقی معنوں میں اس عہد کی بے چینی، اضطراب، ہیجان اور باطنی سطح پر جاری جدلیاتی عمل کی ترجمان ہے۔

جیسا کہ ہم سب اس نکتہ سے کم و بیش آشنا ہیں کہ کسی بھی ہیئت کو قبول کرنے کے لئے کئی اسباب ہو سکتے ہیں اور ہوتے بھی ہیں۔ دیکھنا صرف یہ چاہئے کہ آیا اس ہیئت میں تخلیقی اظہارات، ڈھنگ سے راہ پائے ہیں کہ نہیں؟ اور آزاد نظمیں فنی درو بست اور تکنیکی آگاہیوں سے ہم آہنگ ہو سکی ہیں کہ نہیں؟ جیسا کہ آزاد نظم کی ہیئت کے بارے میں یہ کہا جاتا ہے کہ شاعر نظم آزاد میں حسب روایت طے شدہ اصولوں کے مطابق مصرعوں کی ترتیب و تنظیم نہیں کرتا جب کہ پابند ہیئت میں ہوتا یہ ہے کہ مصرعوں کے ارکان برابر ہوتے ہیں اور قافیہ کی پابندی بھی ایک لازمی امر ہوتی ہے۔ نظم معرئی کا معاملہ یہ ہے کہ اس میں مصرعوں کے ارکان برابر تو ہوتے ہیں لیکن قافیہ کی قید باقی نہیں رہتی لیکن آزاد



نظموں کا معاملہ قدرے مختلف ہے کیونکہ اس کے لئے یہ ضروری نہیں کہ مصرعوں کے ارکان معرّی نظموں کی طرح مساوی ہوں کوئی مصرع طویل بھی ہو سکتا ہے اور کوئی مختصر بھی۔ کبھی کبھی آزاد نظم میں ایک لفظ بھی مصرع ہوتا ہے اور کوئی مصرع اتنا طویل کہ کئی سطروں تک پھیل جاتا ہے۔ ابتداء میں جیسا کہ میں نے اوپر کے سطور میں یہ بات کہی ہے کہ اس بیتی تجربہ کو بہ نظر استحسان نہیں دیکھا گیا۔ اس کی مخالفت کے کئی اسباب تھے سر دست اس کی تفصیل میں مجھے نہیں جانا صرف اس کی نفسیاتی وجہ کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرانا چاہوں گا کہ جب بھی کوئی چیز چاہے وہ جتنی بھی کا زائد اور مفید کیوں نہ ہو جب نئی نئی سامنے آتی ہے تو اسے نئے ذہن کو قبول کرنے میں تھوڑی بہت دقت تو پیش آتی ہے۔ دوسری وجہ آزاد نظم کی طرف ہیست ہے اسے یاد کرنا مشکل ہے اور روایت ہمارے یہاں یہ رہی ہے کہ نظم شعر کی طرح یاد کی جاسکے اور محفلوں میں سنائی بھی جاسکے۔ بعض نے سہل انگاری سے بھی تعبیر کیا ہے۔ اسی طرح کی ایک مثال نیاز فتح پوری کی ہے وہ اس سلسلہ میں کچھ یوں رقمطراز ہیں:

”کچھ دنوں سے نظم معرّی کے ساتھ آزاد شاعری کا بھی ذکر کیا جاتا ہے۔ اول تو میں نے سمجھا کہ دونوں ایک ہی چیز ہوں گی لیکن اب معلوم ہوا کہ آزاد شاعری نظم معرّی کے مقابلے میں اتنی ہی آزاد ہے جتنی ردیف و قافیہ والی شاعری میں نظم معرّی لیکن نظم معرّی میں ردیف و قافیہ نہیں ہوتا لیکن وزن تو ہوتا ہے۔ اس کی کوئی مخصوص بحر تو ہوتی ہے لیکن آزاد شاعری تو ردیف و قافیہ کے ساتھ وزن سے بھی بے نیاز ہوتی ہے۔ یعنی ہے تو وہ نثر لیکن اس کے لکھنے والے ہم کو اسے شعر سمجھنے پر اس لئے مجبور کرتے ہیں کہ اس کے فقرے مسلسل نہیں لکھے گئے بلکہ انہیں توڑ مروڑ کر علاحدہ سطر میں لکھا گیا ہے..... نظم معرّی کو نظم معنی پر ترجیح دینا یقیناً معجز کی دلیل اور آزاد شاعری تو خیر ایسی طفلانہ حرکت ہے جس کا ذکر ہی فضول ہے۔“ ۶۷

پتہ نہیں موصوف آج اگر زندہ ہوتے اور آزاد غزل اور نثری نظم کے تجربوں سے ان کا سابقہ پڑتا تو نہ جانے ان اصناف کے بارے میں کیا رائے قائم کرتے۔ یہ تو آزاد نظم کی خوش بختی کہنے کے لاکھ مخالفت کے باوجود اس صنف کی مشاطگی میں ترقی پسند اور حلقہ کے زیادہ تر شعراء نے اس طرف اپنی خاص توجہ مبذول کی اور اس صنف کو پروان چڑھانے میں اپنی بہترین صلاحیتوں کا مظاہرہ کیا۔ جب شدید انداز کی مخالفت ہونے لگی تو حسن عسکری کو آڑے آنا پڑا، اور نظم آزاد کے منطقی جواز کو انہوں

نے معاشرتی اور نفسیاتی سیاق میں یوں پیش کیا۔

”اس نے دنیا میں جہاں کائنات کے متعلق کوئی ایسا نظریہ موجود نہ ہو جس پر کثرت ایمان لائے۔ جہاں زندگی کی اقدار اور ذہنی پس منظر غیر یقینی ہو، جہاں افراد کے درمیان رشتہ ڈھیلا پڑ چکا ہو جہاں لوگ اپنے آپ کو ذہنی کش مکش اور روحانی جنگ میں مبتلا پاتے ہوں اور سماجی حد بندیاں اپنی قید میں انہیں نہ رکھ سکتی ہوں ایسی شعری ہیئت جس کی ہر لائن کے ارکان پہلے سے مقرر ہوں بلکہ خاتمہ تک ہماری روحانی کیفیت اس کے کرب اور تشنج کے بیان کے لئے اتنا مناسب ذریعہ اظہار نہیں ہو سکتی، جتنا کہ آزاد نظم، توازن و مناسب جو آپ آہنگوں میں ڈھونڈتے ہیں دراصل اقدار کے توازن و تناسب سے پیدا ہوتا ہے۔“

اردو میں آزاد نظم کا ایک مخصوص Pattern ہے جس کی عروض سے اتنی ہی قرابت ہے جتنی کہ دیگر اسالیب اظہار کی۔ آزاد نظم اور پرانے اسالیب اظہار میں فرق صرف اتنا ہے کہ روایتی اسالیب میں ابتداء سے آخر تک ایک ہی بحر کی پابندی لازم ہے۔ جب کہ آزاد نظم کا پیرن ایک مخصوص بحر کے گھٹانے بڑھانے سے تشکیل پاتا ہے۔ یہ ارکان یا تو درمیانی ارکان رہتے ہیں یا ان کا تعلق سالم بحروں سے ہوتا ہے۔ اس سلسلہ کی ایک مثال راشد کی نظم ”درتے“ کے قریب سے دی جاسکتی ہے۔ اس کی بحر، بحرِ ملِ مٹمن، مخبون، محذوف ہے۔ (فاعلاتن، فعلاتن، فععلن) جس میں فعلاتن کا رکن درمیان میں دو مرتبہ آتا ہے۔

جاگ اے صبحِ شبستانِ وصال  
مغلی خواب کے اس فرشِ طرب ناک سے جاگ  
لذتِ شب سے تیرا جسم ابھی چور سی  
آمری جان مرے پاس درتے کے قریب  
دیکھ کس پیار سے انوارِ بحر چومتے ہیں  
مسجدِ شہر کے میناروں کو  
جن کی رفعت سے مجھے  
اپنی دیرینہ تمناؤں کا خیال آتا ہے

اگر آپ ان مصرعوں کی تقطیع کریں گے، تو معلوم ہوگا کہ پہلی ساتویں اور آٹھویں مصرعوں میں بحر مل مشن، مخبون کا ایک میانی رکن حذف کر دیا گیا ہے جب کہ باقی مصرعہ اصل بحر کے پابند ہیں۔ میراجی کے یہاں مختلف سطحوں پر تجربوں سے آشنائی کے لئے تھوڑا بہت اس تناظر سے آگہی ضروری ہے جس تناظر میں آزاد نظم اور معرئی نظم کے تجربہ ہوئے ہیں اور ان تجربوں کے مختلف مراحل کیا رہے ہیں، جیسا کہ آپ جانتے ہیں راشد کے مقابلہ میں میراجی صحیح معنوں میں ایک باغی شاعر تھے۔ انہوں نے نہ صرف موضوعات کی سطح پر بغاوت کیا بلکہ نئی تجربوں میں بھی کئی امتیازات قائم کئے۔ وہ صرف مزاجاً جدید نہیں تھے بلکہ اپنے جدید خیالات اور تصورات کے اظہار اور اس کی مناسب ادائیگی کے لئے نئے تجربوں کی طرف اپنی بہترین صلاحیتوں کا مظاہرہ کیا۔ ان تجربوں کے پیچھے کسی اضطرابی جذبہ کا ہاتھ نہیں ہے بلکہ یہ تجربہ داخلی تقاضوں کی رہنمائی میں ہے۔

جنون فنکار کو متداولہ اور مروجہ نچوں میں اپنے خیالات کے بے کم و کاست بیان کرنے میں ایک روک سی محسوس ہوتی ہے۔ اس لئے وہ نئے تجربوں کے آفاق کی تلاش میں نکل پڑتا ہے۔ اس کی تخلیقی فعالیت اور تحرک اسے نئے منازل کی جستجو کے لئے ہمیشہ تازہ دم رکھتی ہے اور بقول ایلیٹ بڑا شاعر چھوٹے چھوٹے تجربوں سے بڑے کام لیتا ہے۔ میراجی نے بھی اپنے اظہار کیلئے ہیئت کے نئے سانچوں کی یافت میں اپنی تخلیقی کارگزاریاں سامنے لائیں۔ بعض لوگ پرانی ہیئت میں ہی تھوڑا بہت تصرف کر کے کام چلانے کے قائل ہوتے ہیں بعض بالکل نئے تجربوں کو اپنا مسلک اور ایمان سمجھتے ہیں۔ اس سیاق میں ڈاکٹر حنیف کیفی کی رائے کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔

”جہاں تک انفرادیت کا تعلق ہے تو پھر سچا فنکار منفرد ہوتا ہے۔ کوئی بھی فنکار جو فنکار کہلانے کا مستحق ہے۔ بنے بنائے راستوں سے مطمئن نہیں ہوتا۔ اس کی تخلیقی فطرت اسے نئی راہوں کی تلاش و تعمیر پر مجبور کر دیتی ہے جو اس کی پہچان کا ذریعہ بن سکیں۔ لیکن اس انفرادیت کے حصول کے لئے مختلف فنکار مختلف طریقہ اختیار کرتے ہیں۔ کوئی اس راستے کو جو پہلے سے موجود ہوتا ہے، قطعاً نظر انداز کر دیتا ہے اور اس کے بجائے اپنے لئے ایک بالکل نیا راستہ بنا لیتا ہے تو کوئی اسی راستے کے متوازی ایک نئی راہ کی تشکیل کرتا ہے۔ کوئی اس راستے میں سے ایک نئی شاخ نکال لیتا ہے، کوئی اسی بنے بنائے راستے پر چلتے ہوئے اس میں

ایسی چیزوں کا اضافہ کر دیتا ہے یا اس میں ایسے نئے انداز پیدا کر دیتا ہے کہ وہ پرانا ہوتے ہوئے بھی نیا معلوم ہونے لگتا ہے۔ روایت سے بغاوت، روایت سے انقطاع، روایت سے انحراف اور روایت میں جدت، سب انفرادیت کے مختلف مظاہر ہیں۔“ ۳۸

میراجی کے یہاں اپنے ماقبل رویہ سے انحراف یا بغاوت کے جو شواہد ملتے ہیں وہ حالات کے جبر، سماجی اور مذہبی قدروں کی سخت گیری اور اس کی مخصوص ذہنی ساخت کی آئینہ دار ہیں۔ میراجی نے اپنے تخلیقی رویوں کو میراجی کی نظمیں کے دیباچہ میں دو ٹوک بیان کیا ہے۔ انہوں نے اپنے شعری رویوں کو 'Defend' کرنے کی کوئی کمزور کوشش نہیں کی بلکہ اس کے اظہار میں دیانت کو راہ دی ہے۔ ابتدائی چند نظموں میں پابند نظم کی تکنیک کا لحاظ رکھا گیا ہے۔ مثال کے طور پر نظم 'دکھ دل کا دار' صرف اپنی اٹھان اور مزاج کے اعتبار سے ایک خوشگوار استثناء کہی جاسکتی ہے، نمونہ اس دور کی ایک نظم 'سرگوشیاں' کے یہ مصرعے دیکھیں:

تیرے پیرا ہن مجھے

یاد آتے ہیں بہت

آسمان بھی صاف ہے

اور ستارے اور چاند

بے خود و سرمست ہیں

تازگی

ہے عیاں

ڈڑے ڈڑے سے زمین کے آہ لیکن بے بسی

اور تنہائی مری

چند مصرعے 'کیف حیات' سے بھی ملاحظہ کریں:

نرم بہاؤ تند اور تیز

پیارے گھاؤ جنوں انگیز

بیٹھا بیٹھا درد میرے دل میں جاگا!



جیون کی ندی رک جائے  
 رک رک جائے تو رک جائے  
 صرف میرے احساس کی ناؤ چلتی جائے نرم اور تیز  
 لیکن بعد کی نظموں میں نمایاں تبدیلی آپ صاف طور پر دیکھ سکیں گے۔ اگر کسی نظم میں پابند نظم  
 کی تکنیک سے کوئی تعلق خاطر نظر میں آتا ہے تو اس کے لئے طرز و آہنگ میں ایک خوشگوار تبدیلی ضرور  
 محسوس ہوتی ہے۔ دھوبی کا گھاٹ کا ایک بند ملاحظہ کریں:

کیوں صبح شب عیش کا جھونکا  
 بن کر

رخسار کی بے نام اذیت

سہلاتا ہے مجھ کو؟

کیوں خواب فسوں گر کی تباہ چاک نہیں ہے؟

کیوں گیسوئے پیچیدہ رقصاں

نم ناک نہیں ہے

اشکِ دل فسوں سے؟

کیوں لمس کی حسرت کے جنوں سے

ملتی نہیں مجھ کو

بے قید رہائی

میراجی کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ اپنی نظموں میں عروضی نظام کے امتزاج میں روایتی طرق  
 کار سے ہر موافقت نہیں کرتے لیکن ان کے آخری دنوں کی نظمیں روایت سے انحراف کے تصور کو  
 سامنے لاتی ہیں اس کی وجہ جہاں تک میں سمجھ پایا ہوں وہ نئے تجربوں کا اقتضار ہوگا اس لئے انہوں  
 نے انحراف کو لازمی جانا۔

میراجی نے ایک تجربہ ایسا کیا ہے جس کی مثالیں ان کے معاصرین کے یہاں نہیں ملتی ان  
 کے یہاں مصرعوں کے باہمی میل جول اور بعض موقعوں پر مصرعوں کی طوالت میں اس قدر اضافہ ہو جاتا  
 ہے کہ نظم اور شعر کی حدیں معدوم دکھائی دیتی ہیں انہیں اس فن میں قدرت حاصل ہے، ان کی آزاد نظموں

میں عروجی تساح کا احتمال تک نہیں ہوتا۔ نظم 'جارتی' الگ الگ مصرعوں میں لکھنے کی بجائے نثر کے پیرا گراف کی طرح مسلسل لکھی گئی ہے ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ نظم ایک طویل مصرعہ پر مشتمل ہے۔ ہاں میراجی نے اس نظم میں اتنا اہتمام ضرور کیا ہے کہ فقروں اور مصرعوں کی حد بندی میں اوقاف کو برتنے کی کوششوں میں خوش آہنگی اور خوش سلیقگی قائم رہے۔ پوری نظم بحر متدارک میں لکھی گئی ہے چند نظمیں ایسی بھی لکھی ہیں جن میں بحرود کے تجربہ کرتے دکھائی دیتے ہیں۔

سات آٹھ ارکان کے مصرعہ تو خاصی تعداد میں مل جاتے ہیں لیکن کہیں کہیں کسی میں جیس اور تیس ارکان ملتے ہیں اور کئی کئی سطروں پر پھیل جاتے ہیں۔ چند مثالیں اس سلسلہ کی پیش کی جاتی ہیں۔

ہیز کے آغوش کی لرزشوں کا مجھے خواب بھی اب نہ آئے گا میں  
اپنے کانوں سے کیسے سنوں گا، وہ شہنائی کی گونج سیندور کا  
سرخ نغمہ جسے سن کر دالان میں آنے جانے کی آہٹ سے  
ہنگامہ ہو جاتا ہے ایک پل کو

(محدوی۔ ۲۵ مارکان)

مچلتے ہوئے چھینز کرتے ہوئے، ہنسے ہنستے کوئی بات کہتے  
ہوئے لاج کے بوجھ سے رکتے رکتے سنہلے ہوئے اس کی  
رنگین سرگوشیوں میں۔

(’رس کی انوکھی لہریں، ۱۶ مارکان)

ستارے کیا ہیں کچھ نہیں یہ جگنوؤں کی طرح اب چمک رہے  
ہیں۔ ایک پل میں ماند ہو کر راکھ بن ہی جائیں گے۔

(’دھوکا ۹ مارکان)

اس کے انجان اک رنگ والے بہاؤ میں جو آ کے لگے گا اس  
گھاؤ پر کوئی روتا نہ ہو

(کروٹیں، ۱۱ مارکان پر مشتمل)

میراجی آخر اس طرح کے طویل مصرعوں پر مشتمل نظمیں کیوں کہتے تھے؟ اس کا کوئی خاطر خواہ جواب دینا ممکن نہیں لیکن ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان کے دل و دماغ میں جو پلچل اور جو بے چینی تھی باطنی

سطح پر جو کشمکش اور اضطراب تھا یا باطن میں ہجانات کی جولہیں اٹھتی محسوس کرتے تھے اس کے اخراج کے لئے ان طویل مصرعوں کو وہ ایک 'Outlet' تصور کرتے تھے۔ مختصر یہ کہ ان کی آزاد نظمیں اردو نظم نگاری کی روایت میں اپنے مخصوص امتیازات کی وجہ سے انفرادیت کی حامل ہیں۔

میراجی کے تجربہ کا میدان کافی وسیع ہے۔ انہوں نے جہاں ایک طرف ہنسی تجربہ کئے وہاں ان موضوعات پر بھی نظمیں قلمبند کی ہیں جو دراصل ہمارے ادبی معاشرہ میں شجر ممنوعہ کی حیثیت رکھتے تھے بلکہ اس ترقی یافتہ زمانہ میں بھی مروجہ اخلاقی اقدار سے اس حد تک برسرِ پیکار تھے کہ انہیں بڑی آسانی کے ساتھ بے ہودگی کا نام دیا جاسکتا ہے۔ ہیئت اور اسلوب کی سطح پر دیکھا جائے تب بھی ان کی شاعری نمایاں طور پر اس خصوصیت کی حامل نظر آئے گی کہ وہ جس روایات کے زیر سایہ پروان چڑھی اور جن سے تغذیہ و توانائی حاصل کر کے اس کی نشوونما ہوئی انہیں سے وہ ایک حد تک منحرف و متخالف ہونے کی وجہ سے ایک بالکل نئی اور مختلف چیز معلوم ہوتی ہے۔ میراجی کبھی کسی بھی موڑ پر اپنے شعری موضوعات کے حوالہ سے پشیمانی نہیں ہوئے بلکہ وہ اپنے طرزِ شاعری کے سلسلہ میں ہمیشہ فخر و مباہات کا اظہار کرتے رہے۔ خود ان کا فرمان ان کی شاعری کے سلسلہ میں کیا رہا ہے، آپ بھی ملاحظہ کریں:

”میری نظر میں نظمیں اپنی ہستی کا عریاں اظہار ہیں یعنی اپنی شخصیت اور انفرادی ذہانت کا اُجالا ہی اُجالا ہے جن کے لئے کسی فالتو اُجالے کی ضرورت نہیں۔“  
آگے بھی اپنی انفرادی ذہانت اور اپنے اسلوبِ شعری کے متعلق یوں رقمطراز ہیں:

”اکثریت کی نظمیں الگ ہیں میری نظمیں الگ ہیں اور چونکہ زندگی کا اصول ہے کہ دنیا کی ہر بات ہر شخص کے لئے نہیں ہوتی۔ اس لئے یوں سمجھئے کہ میری نظمیں بھی صرف انہی لوگوں کے لئے ہیں جو انہیں سمجھنے کے اہل ہوں یا سمجھنا چاہتے ہوں اور اس کے لئے کوشش کرتے ہوں۔“ ۳۹

میراجی نے اپنے تجربوں میں آزاد نظم کے علی الرغم ابہام کا بھی خاص لحاظ رکھا ہے۔ جیسا کہ میراجی کے قارئین ان نکات سے بخوبی واقف ہیں کہ میراجی نے جنس کا جہاں ذکر کیا ہے یا پھر اس کے حوالہ سے جو نظمیں لکھی ہیں اس کا اسلوب بلند آہنگ نہ رکھ کر علامتی استعاراتی اور ابہام کا سہارا لیا ہے میراجی کے یہاں جنسیت کے ساتھ ابہام کا مسئلہ بھی جڑا ہوا ہے جسے میراجی نے اپنے باغیانہ



تصورات کے اظہار کے لئے ایک حربہ کے طور پر استعمال کیا ہے۔ والٹر پیٹرنے کہا ہے کہ اسلوب ہی آدمی ہے تو میراجی کا اسلوب اس اصول کی بڑی اچھی مثال پیش کرتا ہے بلکہ ابہام میراجی کے شعری اظہار کے لئے ایک مؤثر حوالہ ہے ابہام کو انہوں نے بڑے فنکارانہ طریق سے استعمال کیا ہے۔ ابہام میراجی کے اسلوب کی نہ صرف نادر مظہر ہے بلکہ ان کی پہچان کا بہترین شناس نامہ ہے۔ میراجی نے ہر طرح کی نظمیں کہی ہیں کچھ واضح اور کچھ غیر واضح لیکن ان کا اصل رنگ انہیں نظموں میں نظر آتا ہے جس میں اظہار کو انہوں نے قدرے مبہم رکھا ہے۔ میراجی کے اسلوب میں جو ابہام کا التزام ہے وہ دراصل ان کی شخصیت کی ساخت سے ہم آہنگ ہے۔ لیکن جہاں ہم آہنگ نہیں ہو پاتا وہاں ابہام جبری اور بناوٹی معلوم ہوتا ہے اس کی بہترین مثال ان کی نظم 'بعد کی اُڑان' ہے۔

میراجی کے یہاں چند نظمیں ایسی بھی ملتی ہیں جن میں ابہام بھی ہے اور وضاحت کا بھی لحاظ رکھا گیا ہے۔ اس طرح کی صورتحال سے نظموں میں ایک نوع کی ڈرامائی فضا خلق ہو جاتی ہے۔ دوسری اہم خوبی یہ کہ ان کی نظمیں مختلف تصاویر کا ایک نگار خانہ بن جاتا ہے اور ان تصاویر کی پیشکش میں ڈرامہ کی تکنیک سے خوب خوب کام لیا ہے ان مناظر کے توسط سے مختلف اور متضاد تاثرات ابھارتے ہیں جس کی شدت میں کمی بیشی کرتے رہتے ہیں۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ نظمیں یکسانیت کا شکار ہونے سے بچ جاتی ہیں اور اس کے بنیادی تاثر کی شدت میں اضافہ ہوتا ہے۔ میراجی نے ملارے کے ابہام سے متعلق ایک جگہ لکھا ہے لیکن بعض ناقدوں نے میراجی پر ملارے کے اثر سے ابہام کے سلسلہ میں رائے زنی کی ہے۔ لیکن یہ بات درست نہیں ہے کہ میراجی کسی خارجی حوالہ سے اپنے یہاں ابہام کا التزام کرتے تھے بلکہ ان کے یہاں نظموں میں ابہام ایک ناگزیر مسئلہ ہے وزیر آغا اس مسئلہ پر روشنی ڈالتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ

”یہ بات عام طور سے کہی جاتی ہے کہ میراجی کی نظموں کے ابہام ملارے کے ابہام سے ایک شدید مماثلت رکھتا ہے۔ میراجی نظم کا زیرک طالب علم تھا اور اس نے مشرق و مغرب کے بہت سے شعراء کا کلام پڑھا تھا اور ان میں سے بیشتر سے متاثر ہوا تھا۔ ظاہر ہے وہ ملارے سے بھی متاثر ہوا ہوگا۔ لیکن میراجی کے ابہام کو ملارے کے ابہام یا طریق کار سے کوئی نسبت نہیں اب تو یہی بات قابل غور ہے کہ ملارے کا کلام بے حد پیچیدہ اور گنجلک ہے اور آخر آخر میں تو نا قابل فہم بھی ہو



گیا ہے۔ جب کہ میراجی کے یہاں ابہام محض علامتوں کے استعمال کی حد تک ہے۔ اگر ان علامتوں کو سمجھ لیا جائے اور اس پس منظر کا بھی احاطہ کر لیا جائے جو میراجی کا ہے تو یہ نظمیں بہت حد تک واضح ہو جاتی ہیں۔ اس کے باوجود جہاں کہیں ابہام باقی رہتا ہے، ابلاغ کا ابہام ہے تاثر کا نہیں۔

دوسری بات یہ ہے طارے زبان کے قواعد سے بے نیاز تھا اور وہ بالعموم الفاظ کو اس طرح استعمال کرتا تھا کہ ان کے معانی تبدیل ہو جاتے تھے جب کہ میراجی کے یہاں یہ بغاوت اور انحراف موجود نہیں، تیسری بات یہ ہے کہ شعر کو اس کی خاص صورت میں پیش کرنے کی دھن میں طارے نے موضوع سے بے اعتنائی کی زدوں کو اختیار کیا تھا جب کہ میراجی کی نظموں میں بالعموم اور گیتوں میں بالخصوص موضوع کے وجود کے ضمن میں کسی قسم کے شک و شبہ کی گنجائش نہیں ہے۔“ ۵۰

مذکورہ اقتباس سے اس غلط فہمی کا ازالہ ہو جانا چاہئے کہ کسی سے متاثر ہونا اور بات ہے اور اس کے طرز اظہار یا پھر اس اسالیب شعری کی اتباع کرنا اور بات ہے۔ اگر اس بات کو مان بھی لیا جائے کہ طارے سے میراجی نے اثر قبول کیا تھا تو پھر اس صداقت سے بھی انکار کی گنجائش بہت کم رہ جاتی ہے کہ انسان انہیں چیزوں سے اثر قبول کرتا ہے جو اس کے افتاد طبع سے قریب ہو اور اس کے مزاج سے ہم آہنگ ہو دراصل میراجی کا ابہام اس کی شعری ضرورت تھی اس سلسلہ میں وقار عظیم کی رائے کیا ہے دیکھتے چلیں:

”اس کی (میراجی کے ابہام) کی کئی ذہیں ہیں ایک کا تعلق خود میراجی کے شاعرانہ اور ذہین فطرت سے ہے۔ میراجی ہر چیز میں کوئی نئی بات پیدا کرنا چاہتے ہیں اس لئے نئی چیزوں کی تلاش میں ان کی نظر بعض ایسی دوراز کار چیزوں پر پڑ جاتی ہے جو ان کے ذہن میں تو صاف اور واضح ہوتی ہیں لیکن پڑھنے والے کیلئے چھستان اور معتہ بن جاتی ہیں چونکہ انہوں نے اپنی نئی شاعری کی بنیاد بعض ایسے اشاروں پر رکھی ہے جن کا لغوی مفہوم تو بالکل واضح اور صریح ہے۔ لیکن ان کے اشاراتی مفہوم کی طرف اب تک کسی کا ذہن نہیں گیا، اس لئے ان اشاروں میں جو بات کہی جاتی ہے وہ سمجھ میں نہیں آتی۔ شاید جب لوگ ان اشاروں کے

عادی ہو جائیں تو کچھ بات بنے ایک اور چیز جس کا تعلق نئے فن سے بھی ہے اور خود میراجی سے بھی۔ آزاد تسلسل کی نفسیات کا استعمال شاعر کے ذہن میں کوئی خیال آتا ہے۔ اس خیال کو مرکز اور محور بنا کر وہ آنے والے سارے تصورات کی ذہنی تصویریں بنا لیتا ہے، بجائے خود رنگین بھی ہیں اور تصور آفریں بھی لیکن ان تصویروں کو ملا کر جو ایک بڑی تصویر بنتی ہے وہ ان چھوٹی تصویروں کے حسن کو بھی ختم کر دیتی ہے۔ میراجی اچھے شاعروں کی طرح واقعات اور محسوسات کی اچھی تصویریں بنا سکتے ہیں لیکن اپنی ذہانت کی تیزی میں انہیں اس کا احساس نہیں رہتا کہ ان مختلف تصویروں میں جو باہمی بے ربطی ہے وہ خود ان کے ذہن میں تو ربط بن کر آ سکتی ہے لیکن پڑھنے والا اسے بے ربطی ہی سمجھنے پر مجبور ہے۔“ ای

دقار عظیم نے اس اقتباس میں جو یہ بات کہی کہ رفتہ رفتہ ان اشاروں کے لوگ عادی ہو جائیں گے تو کچھ بات بنے۔ میرے خیال میں دقار عظیم کے زمانہ میں بھی میراجی کے طرز اظہار میں جو بظاہر پیچیدگی اور ابہام ہوتا تھا اسے سنجیدہ قارئین کو تفہیم ہو جاتی تھی شرط صرف مذاق مطالعہ اور قرأت کی از سر نو تربیت کی ہے اور روایتی طریق سے ان نظموں کے طرز اظہار کو سمجھنا مشکل ہی نہیں بلکہ ایک ناممکن امر ہے۔ دوسری بات میراجی کی نظموں میں جو تصویریں ایک وحدت میں ہونے کے بجائے انتشار کی صورت میں ہیں۔ میرا خیال ہے کہ ربط اس وقت ان منتشر تصویروں میں لوگ تلاش کرتے تھے اور کر سکنے کی پوزیشن میں بھی تھے۔ بحیثیت قاری کے ہماری بھی کچھ ذمہ داری ہے کہ ہم وقت کے ساتھ بدلتے ہوئے مختلف تجربوں کے ساتھ نہ صرف ہم آہنگی پیدا کریں بلکہ اپنے مذاق شعر کی تربیت اور اس کی تہذیب بھی کرتے رہیں۔ ہر بات کے لئے شاعر کو مورد الزام ٹھہرانا مناسب بات نہیں ہے۔ تخلیقی کارگزاریاں کوئی بچوں کا کھیل نہیں۔ اس کی فہم کے لئے کڑے کوس طے کرنا ہوتے ہیں۔

یوں تو میراجی کی شاعری کا کینوس کافی وسیع ہے اور انہوں نے صرف بچی سطح پر ہی تجربے نہیں کئے انہوں نے موضوعاتی سطح پر بھی ایک نوع کی آفاقیت اور ہم گیریت کو راہ دی ہے۔ ان کے یہاں آپ کو سیاسی اور سماجی مسائل سے مکالمہ کم ملے گا وہ زندگی کے ہنگامی اور وقتی مسائل سے پہلو تہی کرتے دکھائی دیتے ہیں بلکہ اس کے برعکس ان کے یہاں پوری زندگی ہی شعریات کا موضوع بنتی ہے اور اس کی پیش کش کا طریقہ کار بھی مابعد الطبیعیاتی ہے۔ ان کے نزدیک پوری کائنات ایک بسیط

اور عریض وحدت کا روپ ہے اور یہ وحدت فنا اور بقا یعنی کہ تضادات سے جنم لیتی ہے۔ میراجی کے نزدیک زندگی دراصل تضادات کے اتصال کا نتیجہ ہے۔ خوشی اور غم، ہنسنا اور رونا، موت و زیست و صل اور دوری زندگی کے تضادات کے آہنگ مسلسل کا نام ہے۔ میراجی ان تضادات کا حل ایک نظم 'زندگی' میں کچھ اس طرح تلاش کرتے ہیں:

میں نے یہ سمجھا ہے  
 جیون سندر سپنا ہے  
 دو پل کو یہ اپنا ہے  
 اس کے بندھن کیوں توڑوں  
 ممکن ہو گریوں توڑوں  
 لیکن توڑ نہیں سکتا  
 بندھن توڑ نہیں سکتا  
 اس جیون کے پنے سے  
 اس مالا کے چنے سے  
 لمحے جب کھو جائیں گے  
 ہم پھر کیا ہو جائیں گے  
 اس کی فکر نہیں مجھ کو

میراجی نے اسلوب کی سطح پر بھی کئی اجتہادات کئے ہیں انہیں اگر ہم شاعر اسالیب کہیں تو بیجا نہ ہوگا ان کی نظموں کے بین السطوری مطالعہ سے یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ ان کے یہاں اسلوب و اظہار کی سطح پر ہندی فرہنگ کی بالادستی نظر آتی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ میراجی سے پہلے نظیر اکبر آبادی اور عظمت اللہ خان نے اس جانب کوششیں کیں تھیں انہیں ایک طرح سے اس آریائی رنگ کا سرخیل کہہ سکتے ہیں لیکن میراجی نے اپنی اجتہادی کاوشوں سے اسے آوج پر پہنچایا۔ دوسری انتہا پر راشد اور فیض کے اسلوب میں فارسی فرہنگ کے استعمال کی ایک خوبصورت اور نادر مثال موجود ہے۔ ان دونوں اسلوب کے بین بین ایک تیسرا اسلوب بھی تشکیل پذیر نظر آتا ہے وہ ہے ہندی اور فارسی کی آمیزش اسے ہم ایک معتدل اور میانہ روی سے مملو اسلوب قرار دے سکتے ہیں اس کے علاوہ ہندی اور

فارسی کے گھال میل سے چند ذیلی اسلوب کی بھی تشکیل کے نمونے پائے جاتے ہیں۔ سب سے پہلے ان کے یہاں ان علامتوں، استعاروں، اساطیر اور تمبیحات کا ذکر کرنا چاہوں گا جس کے سرچشمہ ہماری روایت میں نہیں، بلکہ اس کے ڈانڈے ایک ایسی تہذیب سے ملتے ہیں جو ہماری تہذیب کے ایک اہم متوازی دھارے کی طرح اس ملک میں پہلے سے بہتے رہے ہیں۔ ہمارا المیہ یہ ہے کہ ہم نے مقامی 'Sensibility' کا کوئی خاص خیال نہیں رکھا، ہمیں نہیں پتہ کہ ہم ہر بات کے لئے عرب اور عجم کی طرف ہی کیوں ٹٹلنے کی بجائے دیکھتے رہتے ہیں اس کے نتیجہ میں ہمارے ادب میں ارضی حوالوں کی کمی نظر آتی ہے اور جن شعرا اور ادبا نے مقامی حوالوں کو اپنے ادب میں جگہ دینے کی سعی کی تو انہیں ہم نے Main Streaming نہیں کی بلکہ بھرپور کوشش انہیں حاشیہ پر ڈالنے کی رہی۔ چند مثالیں پیش خدمت ہیں کہ میراجی نے ہندی الفاظ کا کتنا خوبصورت اور بامعنی طریقہ سے استعمال کیا ہے بلکہ لفظوں کے دروبست میں ایک خاص قسم کا قرینہ رکھ دیا ہے۔

طوفان کو چنچل دیکھ ڈری، آکاش کی گزگادودھ بھری  
 اور چاند چھپا، تارے سوئے، طوفان مٹا، ہر بات گئی  
 دل بھول گیا، پہلی پوجا، من مندر کی صورت ٹوٹی  
 دن لایا باتیں انجانی، پھر دنیا بھی نیا اور رات بھی نئی  
 ختم بھی نئی، پریمی بھی نیا، سکھ بیج نئی، ہر بات نئی  
 اک پل کو آئی نگاہوں میں جھلجھل جھلجھل کرتی پہلی  
 سندر تا اور پھر بھول گئے

’چل چلاؤ‘

جیسے دیوی کی صورت ہی جی کرناج رہی ہوناج!  
 یا بھولے سے پریوں کے جھرمٹ کی رانی،  
 دھرتی پر آئی ہو

اور پانی کی لہروں ایسے ہلتی جائے لہرائے  
 یا جنگل کی چنچل ہرنی چوں پر پھسل جائے



ایک اندھیرے بن کر ناگن پھنکارے اور بل کھائے

’دیوداسی اور پجاری‘

میراجی کی ان نظموں میں ہندی کا استعمال نہ صرف تخلیقی سطح پر ہوا ہے بلکہ زبان بھی نرمل اور

سجل ہے اور لفظوں کی ترتیب و تہذیب میں سکھ کا انداز نمایاں ہے۔

ایک اور نظم بعنوان ’اجالا‘ کے چند اشعار ملاحظہ کریں:

آشا آئی، سارے فن کے دکھ ایک پل میں مجھ کو بھولے

من مندر میں سکھ، سنگیت نے ایسی انگلیں آن جگائیں

جیسے کوئی ساون رت میں پھلوری میں جھولا جھولے

کوئل بوندیں میرے فن میں ایک انوکھی شوبھالائیں

جیسے نیلے ساگر میں دو کوئیں اڑتی جائیں

جیسے ہنستی سہانا من کو چنچل تاج نچائے

جبرانی سے میرے من میں ایسی باتیں کہاں سے آئیں

من سو یا تھا، سوئے ہوئے کون پکارے، کون جگائے؟

جیسے کوئی فوجیوں کا ہر کارہ سندیسے لائے

جس کے من میں آشا آئے، بس وہی سمجھے، وہی بتائے

’اجالا‘

محو لا بال مصرعوں میں میراجی نے بڑی آسان ہندی کا فنکارانہ استعمال کیا ہے ان لفظوں کے

استعمال سے ایک خوبصورت آہنگ بھی پیدا ہو گیا ہے۔ لفظوں کی کوتاہی لگ جادو جگ رہی ہے۔ میراجی

نے اپنی شاعری کے حوالہ سے گنگا جمنی تہذیب کو نہ صرف سنوارنے کا کام کیا بلکہ اس میں استقامت

اور استحکام بخشنے کی مسکو کاوش بھی کی ہے۔ اس روایت کو حلقہ کے شعراء نے آگے بڑھایا۔ مختار صدیقی

نے نظموں کی حد تک ’منزل شب‘ میں میراجی کے لہجہ کی نہ صرف اتباع کی بلکہ اس کے فروغ میں

بڑھ چڑھ کر حصہ بھی لیا جس میں ہندی اور فارسی کی آمیزش کو بڑے قرینہ سے استعمال کیا۔ لیکن غزل

میں غزل ہی کی زبان استعمال کی۔ ضیاء جالندھری نے میراجی کے گیتوں سے متاثر ہو کر کئی گیت لکھے

لیکن ان کے گیت میراجی کی اساطیر اور دیومالائی فضا سے الگ ہے۔ انہوں نے جن نظموں میں ہندی

الاصل الفاظ استعمال کئے ہیں ان کی فضاء، ماحول اور مزاج دراصل مقامی رنگ کے حامل ہیں۔

دوسری بات یہ کہ میراجی نے شعوری طور پر آریائی تہذیب سے انسلاک کیا کیونکہ وہ وشنومت سے متاثر تھے۔ رادھا اور کرشن کے تجربوں سے میراجی باطنی سطح پر ہی نہیں بلکہ روحانی سطح پر بھی وابستہ تھے۔ اس لئے ان کی نظموں میں رادھا اور کرشن کے عشقیہ واردات کی کامیاب مرقع کشی ملتی ہے۔ ایک اور صداقت کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرانا چاہوں گا کہ جن نظموں کی لفظیات کا وافر حصہ فارسی فرہنگ پر مشتمل ہے ان نظموں میں فکری، متصوفانہ اور فلسفیانہ خیالات کا لحاظ رکھا گیا ہے کیونکہ انہیں اس بات کا بخوبی علم تھا کہ عشقیہ واردات کی ترجمانی کے لئے ہندی فرہنگ زیادہ موزوں ہے اور فارسی زبان تصوراتی یا فلسفیانہ خیال آرائی کیلئے زیادہ سودمند ہے، لیکن یہ کوئی قاعدہ کلیہ نہیں ہے کہ فارسی زبان میں حسی واردات ڈھنگ سے پیش نہیں کئے جاسکتے۔ فارسی زبان کی ایک خوبی یہ ہے کہ تجربہ کی ترسیل اور ابلاغ براہ راست نہیں بلکہ بالواسطہ ہوتی ہے۔ میراجی کی ایک نظم ہے 'ترقی پسند ادب' اس نظم کا پہلا اور آخری بند پیش خدمت ہے یہ اسلوب ہماری شعری روایت میں اپنے لئے جگہ نہیں بناسکی۔

اس کو ہاتھ لگایا ہوگا ہاتھ لگانے والے نے

پھول ہے رادھا، بھونرا بھونرا، بھونرے نے ہاں کالے نے

جمناتھ پر ناؤ چلائی ناؤ چلانے والے نے

دھوکہ کھایا، دھوکہ کھایا، دھوکہ کھانے والے نے

دل بے چین ہو رادھا کا کون اسے بہلائے گا

جمناتھ کی بات ہوئی تھی اب تو دیکھا جائے گا

چپکی سے گی رنگ وہ رادھا جو بھی سر پر آئے گا

اودھو شام پہلی رہتی دنیا کو سمجھائے گا

یہ تو بتاؤ کون سورما اب کے ہاتھ لگائے گا؟

اب دیکھنا ہے کہ اس طرح کی نظمیں ہماری Sensibility کا حصہ کب تک بنتی ہیں دوسرا

اسلوب فارسی آمیز اردو کا ایک انوکھا تجربہ ہے۔ لوگ باگ راشد کو فارسی زدہ کہتے ہیں لیکن میراجی نئی

نظموں میں اس اسلوب سے کام لیتے ہیں جو فارسی آمیز ہے۔

ہوا کے جھونکے ادھر جو آئیں تو ان سے کہنا  
 یہ سب معابد، یہ شہر، گاؤں / افسانہ زیست کے نشاں ہیں  
 مگر ہر ایک در پہ جا کے دیکھا، ہر ایک دیوار روند ڈالی، ہر ایک  
 روزن کو دل سمجھ کر

یہ بھید جانا  
 گزرتے لمحوں کے آتشیں پاؤں ہر جگہ پے پے رواں ہیں،  
 کہیں مٹاتے، کہیں مٹانے کے واسطے نقش نو بناتے  
 حیات رفتہ، حیات آئندہ سے ملے گی یہ کون جانے۔  
 ہوا کے جھونکے ادھر جو آئیں تو ان سے کہنا  
 ہر ایک جگہ دام دوریوں کا بچھا ہوا ہے  
 ہر ایک جگہ وقت ایک عفریت کی طرح یوں کھڑا ہوا ہے  
 کہ جیسے وہ کائنات کا عکس بیکراں ہو  
 کبھی فریب خیال بن کر کبھی شعور جمال بن کر  
 شکار کی ناتواں نظر کو سمجھا رہا ہے  
 ہر ایک شے سے میرا نشان قدم عیاں ہے  
 عدم بھی در یوزہ گر ہے میرا، میرے ہی بل پر رواں دواں ہے۔

’عدم کا خلا‘

اس نظم کی لفظیات پر آپ ایک نگاہ ڈالیں، یوں تو نظم کی زبان فارسی آمیز ہے اور فارسی  
 تراکیب کا بھی خوب استعمال ہوا ہے۔ معابد، شہر، افسانہ زیست، روزن، لمحوں کے آتشیں پاؤں،  
 نقش نو، حیات رفتہ، حیات آئندہ، دام دوریوں کا، وقت ایک عفریت کی طرح، کائنات کا عکس  
 بیکراں، فریب خیال، شعور جمال، نشان قدم، در یوزہ گر وغیرہ۔  
 میراجی کے یہاں ایسے الفاظ بھی ملیں گے جس کا تعلق ان کے نفس اظہار سے ہے مثلاً سایہ،  
 دھندلا، نم ناک، آنسو، سرسراہٹ، طائر آوارہ وغیرہ۔

مختار صدیقی نے بھی میراجی کی اتباع میں اپنی نظموں میں مقامیت اور ہندی لب و لہجہ کا اہتمام کیا ہے۔

’قریہ ویراں‘ سے ایک بند دیکھئے

میکھٹی اور چوپال بھی سونے، راہیں بھی سنسان

گلیاں اور کوچے ویران

جھونکے سوکھے پتے رو لیں، بکھری راکھ اڑائیں

راکھ اور پتے بن کے جگولے، اپنا ناچ دکھائیں

اور وہیں رہ جائیں

میراجی کی ایک نظم فارسی آمیزہ، شکوہ اسلوب میں نظر نواز ہو، نظم کا عنوان ہے ’رقص غزالیں‘

شبانہ محفل سرود و رقص میں

گلوئے نرم و سسکیوں کی گفتگو

وہ چشم نیم وا کی مست لرزش

وہ سرخ سا گروں میں گرم زحرے

وہ قصر عافیت میں تندہم نفس کا داخلہ

فلکست پرگ گل کی سرود داستان

’رقص غزالیں‘

میراجی کے ہر شکوہ اسلوب کی ایک اور نظم بعنوان ’اونچا مکان‘ کے چند مصرعے بھی دیکھتے

چلیں۔ اس اسلوب کی تشکیل میں فارسی فرہنگ کے علی الرغم ہر شکوہ آہنگ اور سلاست بیان کی کرشمہ

سازیاں بھی ملاحظہ کریں:

اس کا ہے ایک ہی مقصود وہ استادہ کرے

بحر اعصاب کی تعمیر کا ایک نقش عجیب

اور مختصر لرزشیں چشم در سے

ریگ کی قصر کی مانند سبک سار کرے

میراجی کی نظم ’لب جو بارے‘ میں بھی پیرایہ بیان کی دلکشی اور دلفریبی سے محفوظ ہوتے چلیں:



آنکھ نے دیکھا کہ صرف نشست بت ہے

دامن کوہ میں جا کے ستادہ ہو جاؤں

پردہ چشم نے صرف ایک نشست بت کو

ذہن کے دائرہ خاص میں مرکوز کیا

نظم سرسراہٹ میں ایسا بیان بھی آتا ہے جہاں نکل سرا کی پر تکلف زبان بھی بولی جاتی ہے۔

مگر شب کی اندھیری خلوت گمنام کے پردے میں کھو کر ان کو یہ معلوم ہو جائے گا

اک پل میں اور اک لذت کے کیف مختصر میں کھو کر وہ بے ساختہ یہ بات کہ انھیں

گئے!

کیا مجھ کو اجازت ہے

یہاں ان سلوٹوں پر ہاتھ رکھ دوں؟

ایک دو نظموں کے شعری اقتباس بطور مثال نقل کروں گا تا کہ میراجی کے اسلوب کی

تشکیلات میں جو عناصر شامل ہیں اس کی ترکیبی اجزاء سے بالآخر اسلوب کی کون سی صورت پذیر ہوتی

ہے اس پر ایک نظر ڈال لیا جائے۔

افق پہ دور.... کشتیاں ہی کشتیاں جہاں تہاں

کوئی قریب بار نور سے عیاں تو کوئی دور لہریں نہاں

ہر ایک ایسے جیسے ساکن و خموش، وہ پرسکون ہر ایک

باد باں ہے تاواں!

مگر ہر ایک ہے کبھی یہاں، کبھی وہاں

سکون میں ایک جستجوئے نیم جاں

حیات تازہ و خلقت کو لئے رواں رواں

قریب شور ساحل خمیدہ ہے

ہر ایک موج یوں رمیدہ ہے

کہ جیسے آبِ دیدہ ہے

کہ دور افق پر کشتیاں نہیں ہیں۔ کوئی روح پارہ پارہ  
غم گزیدہ ہے

’جو ہو کے کنارے‘

ان نظموں کے شعری اقتباسات کے نقل کرنے کا واحد مقصد ’میراجی کے قارئین کو یہ یاد کرانا ہے کہ میراجی کے یہاں ہر ایک بیان میں کس قدر تنوع و وسعت اور رنگارنگی ہے۔ وہ جتنا بڑا صنّاع تھا اتنا ہی قادر الکلام بھی۔

میراجی کے اسلوب کے مختلف پہلوؤں اور زاویوں سے ہم گفتگو کر چکے لیکن ڈسکورس کے اختتام سے پہلے ایک ایسی نظم کا ایک بند آپ کے سامنے پیش کرنا چاہوں گا جو بالکل ہندی لہجہ میں ہے اور دیکھئے کس طرح کی کیفیت پیدا ہو رہی ہے ایک عجیب سی الہامی کیفیت ہو رہی ہے۔  
نظم کا عنوان ہے ’چنچل‘ میراجی نے اس نظم میں اساطیر یا پھر دیو مالا سے کوئی مدد نہیں لی ہے بلکہ اس نظم کو صرف ہندی لہجہ کے خوشگوار خطوط پر قائم رکھنے کی کاوش کی ہے۔

کبھی آپ بنے کبھی نین نہیں کبھی نین کے بیچ بنے کجرا  
کبھی سارا سندر انگ، انگ رکے کبھی رنگ کے، ہنس دے کجرا  
یہ سندر تا ہے یا کویتا، میٹھی میٹھی مستی لائے  
اس روپ کے ہتے ساگر میں ڈگمگ ڈولے من کا بجرا

یہ بند تخلیقی ترفیع اور عذرت بیان کی ایک عمدہ مثال ہے۔ چاروں مصرعہ ایک نوع کے جمالیاتی کیف و کم کی نمود کے باعث ہوئے ہیں۔

تھوڑی سی بات میراجی اور ان کے ارادت مندوں کے موضوعات کے انتخاب کے حوالہ سے کر لی جائے کیونکہ میراجی اور حلقہ کے دوسرے شعراء نے ترقی پسندوں کی طرح کسی بڑے موضوع کو اپنے لئے مرکوز نگاہ نہیں بنایا۔ نہ ہی وقتی اور ہنگامی نوعیت کی نظمیں کہنے کی طرف راجع ہوئے کیونکہ یہ تمام باتیں ان کے مسلک شعری سے متصادم تھیں۔ یہ لوگ حتی الوسع مجرد موضوعات سے پہلو ہٹ کر تے رہے۔ میراجی اور حلقہ کے زیادہ تر شعراء نے فرد کے داخلی محسوسات و تاثرات کو پیش کرنا اپنی ترجیحات میں اول شعری منصب قرار دیا جو دراصل خارجی یا داخلی زندگی سے تصادم و پیکار اور آویزش کی جدلیاتی تعامل کا نتیجہ ہے۔ میراجی یا راشد کے یہاں جو فرد دکھائی دیتا ہے وہ ہر قسم کی صورتحال سے لوہا لینے کے

لئے تیار ہے جو اس کی شخصیت کی آزادانہ نشوونما میں مانع ہے یا پھر تحدیدات کھڑا کرتی ہے ان طاقتوں سے میراجی اور راشد کا متصادم ہونا 'فرائض' منہجی میں شامل ہے۔

ایک استفہام یہ کھڑا ہوتا ہے کہ ان کے اساسی موضوعات کیا رہے ہیں؟ اور اس کی سماجی معنویت اور نوعیت کیا ہیں؟ سب سے پہلے میراجی اور راشد کے یہاں جو موضوع دامنِ دل کو اپنی طرف کھینچتی ہے وہ ہے 'جنس' کا موضوع۔

میراجی اور راشد نے 'جنس' کی شاعری تو کی ہے لیکن ان دونوں نے جنس کو برائے جنس کے بجائے ایک خاص تصور کی شکل میں اپنی نظموں کی شریانوں میں لہو کی صورت شامل کیا ہے۔ میراجی نے مجموعی طور پر فرائض کی تحلیل نفسی کے زیر اثر لاشعور کو شاعر کے نفسی عمل کا محرک اعلیٰ قرار دیا ہے کیونکہ فرائض کا ایسا ماننا تھا یا پھر یوں کہئے کہ اس کا یہ نظریہ تھا کہ لاشعور دراصل انسان کی نا آسودہ جذبات کی آماجگاہ ہے جو تکمیلیت سے ہمکنار نہ ہو پانے کے نتیجہ میں لاشعور میں اکٹھا ہوتی رہتی ہے۔ میراجی اور راشد نے اپنی نظموں میں اس فرد کی تصویر کشی کی ہے جو نا آسودہ جذبات کے نتیجہ میں صرف چھپدگیوں کا شکار ہے لیکن میراجی اسے تزکیہ کے عمل سے گزارنے کی سعی کی ہے۔ راشد نے اسے روح اور جسم کی ہم آہنگی سے عبارت قرار دیا ہے۔

میراجی اپنی چند نظموں میں 'جنس' کے تعلق سے سماجی جبر اور اس کے استبداد سے رہائی اور گریز پا کی صورت حال خلق کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ نظم 'انخوا' میں محبوب کو سماجی بندھنوں سے آزاد ہونے کی کچھ یوں ترغیب دیتے نظر آتے ہیں:

دیرے دیرے قدم اٹھائیں ہم

اور بستی کو چھوڑ جائیں ہم

دیکھو! محدود زندگی کیوں ہو؟

غیر کے بس میں سرخوشی کیوں ہو؟

آؤ، بھولو سماج کی باتیں

اپنی ہیں، اب سے چاندنی راتیں

آؤ، پابندیوں کو بھولو تم

آؤ آزاد یوں کو چھو لو تم

میراجی نے جنس کے مضامین اپنی نظموں میں باندھنے کے لئے فرائڈ کے علی الرغم بود لیئر سے بھی خوشہ چینی کی ہے۔ انہوں نے بود لیئر کے اس خیال کی نہ صرف تکریم کی ہے بلکہ اس کے پیش نظر عمومی طریقہ کار کے استعمال سے خود کو بچا کر آفاقی علامتوں میں بات کہنے کی کاوش کی ہے۔ بود لیئر کے زیر اثر میراجی نے جنس کو جسمانیّت کی سطح سے بلند کر کے مابعد الطبیعیاتی رُخ عطا کیا ہے۔ اس سمت میں جب میراجی نے اپنا شعری ستر شروع کیا تو اپنے ہمراہ وشنومت شاعروں مثلاً امارو، چنڈی داس اور ودیا دہتی کو بھی اپنی معیت میں شامل کر لیا۔ لیکن ان کا کمال فن یہ ہے کہ انہوں نے وشنومت شاعروں کی برہنہ گفتاری کے بجائے بود لیئر کے طرز پر جنسی موضوعات کو ایک پڑا سرا رکھ کر اسے میں نہ صرف لپیٹ لیا، بلکہ مابعد الطبیعیاتی فضا میں اسے ڈھال بھی لیا، جہاں ابہام کے پردے اور دھندلکے ہمیشہ سایہ کئے رہتی ہے۔ جنس کے حوالہ سے میں کسی اور باب میں کھل کر ڈسکورس قائم کر چکا ہوں لہذا اعادے اور تکرار سے بے لطفی نہ پیدا ہو جائے اس احتمال کے پیش نظر اب میں میراجی کی ان نظموں کی طرف رُخ کرنا چاہتا ہوں جہاں انہوں نے محاکات یعنی پیکر تراشی، لفظوں کا نیارنگ و آہنگ یا پھر تمثیل نگاری سے منفرد انداز سے کام لئے ہیں اور اپنے فن کو ان لوازمات شعری سے نہ صرف جلا بخشی ہے بلکہ ان لوازم شعری نے ان کے شعری اُفق کو کافی وسیع کر دیا ہے اور میراجی ایک نیا اور ندرت آمیز اسلوب کی تشکیل میں بہت حد تک کامیاب بھی ہوئے ہیں۔ میراجی نے راشد کے مقابلہ میں حتی صفات کا استعمال کثرت سے کیا ہے اور یہ صفات بجز صورت میں نہیں بلکہ متحرک پیکروں کی صورت میں کیا ہے۔ نمونہ ایک مثال دیکھیں:

اگر کوئی پنجھی سہانی صدا میں کہیں گیت گائے  
تو آواز کی گرم لہریں مرے جسم سے آ کے ٹکرائیں اور لوٹ  
جائیں، ٹھہرنے نہ پائیں  
کبھی گرم کرنیں، کبھی نرم جھونکیں  
کبھی میٹھی میٹھی فسوں ساز باتیں  
کبھی کچھ، کبھی کچھ، نئے سے نیارنگ ابھرے  
ابھرتے ہی تحلیل ہو جائے پھیلی فضا میں  
کوئی چیز میرے سر سے گھیرے میں رکھنے نہ پائے

’رس کی انوکھی لہریں‘



مذکورہ نظم میں حسی صفات کے دروبست پر غور فرمائیے اس اقتباس میں گرم، نرم اور میٹھی میٹھی یہ تمام الفاظ دراصل حسی صفات ہیں۔ سہانی، فسوں ساز، مسرت یہ سب مجرد صفات ہیں لیکن میراجی کی فنی چابکدستی کے یہ بہترین نمونے ہیں کہ انہیں بھی متحرک پیکر کی شکل دے دی ہے۔ مسرت کے گھیرے میں رکنے نہ پائے۔ ایک مجرد صفت کو انہوں نے کیسے حریت میں بدل دیا ہے۔ راشد میراجی کے مقابلے میں اسماء کا استعمال زیادہ کرتے ہیں اور افعال کا کم۔ اگر استعمال کیا بھی ہے تو بہ منزلہ رسم استعمال ہوئے ہیں جب کہ میراجی کے یہاں افعال کا استعمال کچھ سوا معلوم ہوتا ہے۔ راشد ڈکشن کی تشکیل میں پورے طور پر غزل کے زلف گیر سے نکل نہیں پائے ہیں اس کی چھاپ ان کی نظموں کے ڈکشن پر دکھائی دیتی ہے۔ یہاں انہوں نے ایک کام ضرور کیا کہ غزل کی علامتوں کی بوسیدگی اور پیش پا افتادگی سے بچ کر چلنے کی کوشش ضرور کی ہے۔ جہاں تک نظموں میں ڈکشن کے برتنے کا سوال ہے تو میراجی اور حلقہ کے دیگر شعرا نے ترقی پسندی کے وضاحتی اور صراحتی طرز نگارش کے مقابلے میں بالواسطہ طرز اظہار کو راہ دی ہے۔ جدید لب و لہجہ کی ترقی دینے کے پیش نظر براہ راست انداز سے نہ صرف گریز کیا ہے بلکہ غیر روایتی طرز اظہار کو اختیار کرنے کی طرف توجہ مبذول کی ہے۔

اس طرز اظہار سے ایک نوع کا ابہام بھی پیدا ہوا لیکن میراجی نے کبھی بھی لاشعوری طور پر ابہام کو راہ نہیں دی بلکہ ان کے طرز اظہار کی یہ مجبوری تھی اور جس طرز کی وہ شاعری کر رہے تھے وہاں انہیں اپنے طرز اظہار کو مبہم رکھنا ہی تھا اس موضوع پر میں پچھلے سطور میں گفتگو کر چکا ہوں۔ یہاں صرف میراجی کا اس سلسلہ میں ایک اقتباس نقل کرنا چاہوں گا۔

”موجودہ جدید شاعروں کی آمد اور مغربی تعلیم و تہذیب کے اثرات سے شاعری میں ابہام کے بعض پہلو بھی نکل آئے ہیں اور ان پر غور و خوض کی اس لئے اور بھی ضرورت ہے کہ شاعر کی ذہنی اور نفسی حرکات کو بھی تخلیق فن میں پہلے سے اب بہت زیادہ دخل ہوتا ہے یا دوسرے لفظوں میں یوں کہہ لیجئے کہ اب شاعری پہلے کی بہ نسبت بہت زیادہ ذاتی اور انفرادی ہوتی جا رہی ہے۔ شاعر کے ذہن میں ایک خیال یا ایک تصور پیدا ہوتا ہے اور وہ اس کے اظہار کے لئے عام زبان سے ہٹ کر خاص اور مناسب الفاظ کی تلاش کرتا ہے جو اس کے خیال یا تصورات سے پورے

طور پر ہم آہنگ ہوں اور اس اجنبیت کو دور کرنے کے لئے ضروری ہے کہ ہم بھی شاعر کے نقطہ خیال سے اپنی حرکت کو شروع کریں۔ ورنہ ہمیں اس کی تخلیق میں ابہام اور اغلاق نظر آ جائیگا۔“ ۵۲

میراجی اور راشد کی شاعری میں ابہام کے حوالہ سے پہلے بھی باتیں کی جا چکی ہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ میراجی یا راشد کی شاعری ابہام کی وجہ سے قاری کے لئے تفہیم کا مسئلہ نہیں رہی لیکن اس طرز کی شاعر کی ابلاغ اور اس کی ترسیل کیلئے نئے طرز اظہار سے بھی قاری کو ہم آہنگ ہونا چاہئے کیونکہ اس عہد کی شاعری اپنے ماقبل کے عہد سے تھوڑی بہت موضوع اور طرز اظہار کے حوالہ سے مختلف تو ہوتی ہی ہے۔ ان شاعروں نے نہ صرف اپنی طرز شاعری کے لئے اپنا طرز اظہار بدلا بلکہ ایک نئی فرہنگ بھی خلق کی۔

جہاں تک شاعری میں استعارہ کا استعمال اور اس کے استعاراتی صرف کا سوال ہے راشد اور میراجی میں اس سلسلہ میں مغائرت کے پہلو زیادہ نمایاں ہیں۔ راشد کا ذہن اختراعی ہونے کی وجہ سے وہ ہمیشہ متعدد استعارہ کی تلاش میں کمر بستہ رہنا چاہتے ہیں اس کے استعارے عموماً ذہنی ہوتے ہیں کیونکہ ان کے استعارے ذہن کو زیادہ متاثر کرتے ہیں۔ بہ نسبت جذبہ کے اور میراجی کا معاملہ یہ ہے کہ وہ جذبہ کو زیادہ انگیز کرتے ہیں اس لئے کہ ان کا کلیدی موضوع ہی انسان کی جذباتی اور نفسی زندگی ہے۔ میراجی کا کمال یہ ہے کہ وہ تصور کو تجربہ میں منقلب کر سکتے ہیں جس کے لئے انہیں ایسے استعارہ کی تلاش رہتی ہے جو انسان کے جذبات اور محسوسات کو Work up کر سکے۔

میراجی کے استعاروں کی ایک اور خصوصیت یہ ہے کہ وہ کثرت استعمال سے علامت کا روپ دھارن کر لیتے ہیں۔ ان کا اساسی طریقہ کار استعاراتی ہے اور انہوں نے کئی تجربہ کئے ہیں۔ جب کہ پہلے بھی کہا گیا کہ میراجی کے یہاں فعلیت اور جسمیت کی طرف توجہ کچھ زیادہ ہی ہے۔ ان کے یہاں انفرادی استعارہ یوں تو کئی ہیں جو کبھی کبھی Idiocyncratic Symbol کا روپ دھارن کرتے ہیں اور ان کی نظمیں اس وجہ سے اکثر ترسیل کا مسئلہ پیدا کرتی ہیں۔ لیکن جب وہ اپنے کسی احساس کو تجربہ میں ڈھالنے کا جتن کرتے ہیں تو اس کے لئے حرکت اور فعلیت ظاہر کرنے والے استعاروں کو کام میں لاتے ہیں۔ میراجی کا استعارہ اپنی لغوی معنویت کو قائم رکھتے ہوئے کسی داخلی کیفیت کی وضوح انگیزی کا بہترین ترجمان بن جاتے ہیں۔

میراجی کی نظم 'سمندر کا بلادا' میں لفظ 'آئینہ' دراصل فطرت کا استعارہ ہے۔ میراجی نے فطرت کو 'آئینہ' سے منسوب کیا ہے لیکن انہوں نے کمال ہوشیاری سے فطرت کے نظام کو ڈسٹرب کئے بغیر اسے محض 'آئینہ' سمجھا ہے۔ شعری اقتباس ملاحظہ کریں:

یہ پریت ہے خاموش ساکن  
 کبھی کوئی چشمہ اُبلتے ہوئے پوچھتا ہے کہ اس کی چٹانوں کے اس پار کیا ہے  
 مگر مجھ کو پریت کا دامن ہی کافی ہے۔ دامن میں وادی ہے  
 وادی میں ندی ہے، ندی میں بہتی ہوئی ناؤ ہے  
 ناؤ ہی آئینہ ہے

اس آئینہ میں ایک شکل نکھری، مگر ایک پل میں جو مٹنے لگی ہے  
 تو پھر نہ اُبھری۔

یہ 'ناؤ' یہاں استعاراتی صرف کرتا ہوا نظر آتا ہے وہ زندگی کے پورے نظام کا ایک جزو ہے۔ جزو انسان کی زندگی ایک بسیط وحدت یا 'کل' ایک جزئی تو ہے اور اس میں فرد کی معنویت پوشیدہ ہے۔ میراجی کا ایک اختصاص یہ بھی ہے کہ ان کے استعارہ بالخصوص مرکزی استعارہ 'نظم' کو ایک نوع کی وحدت میں پرودیتے ہیں بلکہ نظم ایک محور کی شکل اختیار کر لیتی ہے اور پوری نظم اس استعارہ کے گرد ہی طواف کرتی ہے اور پھر اس سے دوسرے استعارہ کا اکھوا پھوٹتا ہے اور امرتیل کی طرح پوری نظم پر اپنا گہرا سایہ کئے رہتا ہے۔

ایک مثال 'آئینہ' کے اس پار کی ایک شام کے شعری اقتباس سے دی جاتی ہے۔ میراجی اس نظم میں 'رقاصہ کو سورج کے استعارہ کا روپ دیا ہے اور یہ استعارہ یوں نظم میں کئی قسم کی کارگزاریوں کے اُجاگر کرنے میں اپنا کلیدی کردار ادا کیا ہے۔

یہ کس کے ہاتھ نے دن رات کا پردہ اٹھایا ہے  
 کہ رقصہ نے جلدی سے گھما کر ساقِ ہمیں کو  
 نشانِ راہ کا منظر دکھایا ہے، بسایا ہے  
 نگاہِ غیر کو اپنایا ہے۔

رقاصہ کو یوں تو میراجی نے مرکزی استعارہ بنایا ہے لیکن اس کے گرد دوسرے ذیلی استعارہ



اور خلق کئے ہیں:

وہ فوجہ تو نہیں ہے جس کے آنچل میں / ہزاروں سانس آ کے  
الچہ کر رہتے رہتے ہیں، نادانی میں لہریں بن کے مٹتے ہیں /  
تھکن سے چور، پڑ مردہ کلائی نیم جاں، پھیلی فضا کو تھام لیتی  
ہے / مرے رگ رگ میں ایسے خون کی بوندیں / لرزتی ہیں /  
جور قاصد کے ماتھے کا پسینہ ہے۔ یہ کس کی نرم انگشتِ حنائی نے  
کنول کو یوں ٹولا ہے کہ ہر ہنسی لرز اٹھی کبھی دیکھی ہیں آتش  
دان کی چنگاریاں تم نے / انہی میں گل زدہ رخسار کو سہلا کر یہ  
انگشت رہتی ہے، کس تازک ریلے پھل کی پتلی قاش سے میری  
زباں چھونے لگی، یوں ہی لپٹی ہوئی رہو ذرا میں سوچ لوں،  
ایک گھونٹ تیرے / گرم بازو سے مرے دل کو سبک سر کر سکے  
گا / یا پھر گہرے اندھیرے کے / خلا میں جھولتے ہی جھولتے نم  
ناک آنکھیں بند کر لوں گا / مری آزر دہشتی میں تجھے یوں نوح  
کر گلزار کردوں گا / ہر ایک خوشہ چمک اٹھے۔

آگینہ کے اس پار کی ایک شام

جیسا کہ اوپر کے سطور میں یہ بات کہی گئی ہے کہ راشد کے مقابلہ میں میراجی کے  
یہاں استعارہ جذباتی اٹھل پھل اور اس کے باطنی تموج کی بہترین ترجمان ہے۔ میراجی کے استعارہ  
ان کے ذہنی اور بعض پیچیدگیوں کی فنکارانہ طریق سے آئینہ داری کرتی ہے۔ حلقہ کے دوسرے شعراء  
نے راشد اور میراجی کی ان کوششوں کو آگے بڑھانے کی مخلصانہ کوششیں کیں۔ مناظرِ فطرت نے  
استعاروں کی نہ صرف تخلیق کی بلکہ شعری تغافل میں خزاں، بہار، سرما اور ان کے لوازمات کی ان کے  
کلام میں مخصوص معنویت کی نمود کا موثر حوالہ ہیں۔ جہاں تک اردو شاعری میں پیکر تراشی کے استعمال  
کی روایت کا سوال ہے تو ہر زمانہ میں یہ روایت موجود رہی ہے اور محاکات کی شکل میں ہماری قدیم  
شاعری اس طرح کی مثالوں سے بھری پڑی ہے۔ یہ بات بھی درست تجزیہ پر مبنی ہے کہ علامتیں کلیشے  
ہو سکتی ہیں۔ محاورے پرانے اور بوسیدہ ہو سکتے ہیں لیکن انجیجز 'Images' ہمیشہ تازہ دم رہتے ہیں۔



یوں تو ایچیز کی کئی قسمیں ہیں جیسے کہ سماعی، حسی، بصری، لمسی، شمی اور حرکیاتی وغیرہ۔ قدیم شاعری میں غالب اور میر کی مثال بڑی نمایاں ہے کہ یہ دونوں images کا استعمال اس کے عملی پہلو کے پیش نظر کرتے تھے۔ ترقی پسندوں میں فیض اور دیگر شعراء کے یہاں پیکر تراشی کی عمدہ مثالیں مل جاتی ہیں۔ لیکن حلقہ کے شعراء میں میراجی کا امتیاز یہ ہے کہ انہوں نے پیکر تراشی کو دراصل اپنا مخصوص اور بنیادی وسیلہ اظہار بنایا کیونکہ انہوں نے پیکروں کی عمدہ تخلیق کی ہے۔ ان کے یہاں حرکی پیکروں کا استعمال کچھ زیادہ ہوا ہے۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ وہ زندگی میں حرکت و عمل کو بڑی اہمیت دیتے ہیں۔ ان کی نظموں میں آپ کو جو تجربے ملیں گے وہ کسی گزرے ہوئے واقعہ یا تجربہ کا بیان نہیں ہوتا بلکہ وہ واقعہ اور تجربہ حال کے تجربے میں مقلب ہو کر سامنے آتا ہے۔ میراجی کے یہاں حرکی پیکروں کے چند نمونے پیش خدمت ہیں:

ایک ہنگامہ برپا ہے دیکھیں جدھر آرہے ہیں کئی لوگ چلتے ہوئے آرہے جارہے  
پھر سے بڑھتے ہوئے اور لپکتے ہوئے آرہے ہیں۔ ادھر سے ادھر اور ادھر سے  
ادھر جیسے دل میں مرے دھیان کی لہر سے ایک طوفان ہے دیے آنکھیں مری  
دیکھتی ہیں چلی جا رہی ہیں کہ ایک ٹٹماتے دیے کی کرن زندگی کو پھسلتے ہوئے اور  
گرتے ہوئے ڈھب سے ظاہر کئے جا رہی ہے۔

’جارتی‘

میں یہ چاہتی ہوں کہ دنیا کی آنکھیں  
مجھے دیکھتی جائیں یوں دیکھتی جائیں جیسے  
کوئی نرم ہنسی کو دیکھے / لچکتی ہوئی نرم ہنسی کو دیکھے۔  
مگر بوجھ پتوں کے اترتے ہیر ہن کی طرح سب کے ساتھ ہی فرش پر مسلا ہو  
ڈھیر بن کر پڑا ہو

میں چاہتی ہوں کہ جھونکے ہوا کے لپٹے چلے جائیں مجھ سے  
پھلتے ہوئے، چھیز کرتے ہوئے، ہستے ہستے کوئی بات کہتے ہوئے لاج کے بوجھ  
سے رکتے ہوئے سنبھلتے ہوئے۔

’رس کی اتو کھی لہریں‘

یاد آتا ہے مجھے، کان ہوئے تھے بیدار  
 خشک پتوں سے آئی تھی جب ترخنے کی صدا  
 اور دامن کی ہر اک لہر چمک اٹھی تھی  
 پڑ رہا تھا اسی تلواری کا سایہ شاید  
 جو نکل آئی تھی ایک پل میں نہاں خانہ سے  
 جیسے بے ساختہ انداز میں بجلی چمکے

’لب جو بارے‘

مذکورہ بالا نظموں کے شعری اقتباسات میں جو پیکروں کی جبرمٹ ہے وہ زیادہ تر حرکی ہیں تجسسی پیکر بھی ملیں گے اور کچھ بھری پیکر بھی اس کی وجہ میراجی کی بھری پیکروں سے والہانہ شغف ہے وہ انہیں نظامِ فطرت کے داخلی منطق کے سہارے متحرک دکھانے کے حق میں ہیں جو دراصل ان کے داخل کے تمام ترکوائف کے لئے بہترین ترجمان ہیں۔ ان کے پیکروں کا ماخذ ’مظاہر فطرت‘ ہیں۔ ان کے یہاں جنگل، دریا، آسمان اور ان سے انسلالات رکھتے ہوئے دوسرے لوازمات، کبھی وہ ان لوازمات کو منظر کشی کے لئے استعمال کرتے ہیں اور کبھی کبھی اسے پس منظر کا روپ دیتے ہیں ان کے یہاں پیکر تراشی کا اہتمام دراصل ان کے داخلی احساسات کی عمدہ عکاس ہے۔ فیض کے امیجز (images) میں احساس اور معروضات میں قاصد نہیں رہتے بلکہ ایک دوسرے میں گڈھ ہو جاتے ہیں جب کہ میراجی کا پیکر صاف اور شفاف ہے۔ لب جو بارے میراجی کی وہ نظم ہے جس کی تعبیرات میں لوگوں نے نہ صرف کھنڈت ڈال دی ہے بلکہ اس نظم کی تفہیم میں غچا کھا گئے ہیں۔ اس نظم سے یوں تو میں نے پچھلے صفحات میں بحث کی ہے لیکن پتہ نہیں مجھے بار بار یہ احساس کیوں ہوتا ہے کہ اس نظم کی طرفیں ٹھیک سے کھولی نہیں جاسکیں۔ میرا ماننا ہے کہ کوئی اگر میراجی کے تصورات شعری کو ان کے نثری مضامین سے سمجھنے کی کوشش نہیں کرے گا تو اسے اس نظم کی تفہیم کی راہ میں ٹھوکریں لگیں گی۔ پہلے تو یہ آپ سمجھ لیں کہ میراجی، عورت کے بجائے عورت کا تصور قائم کر لیتے تھے۔ اشیاء کے مقابلے میں اشیاء کا تصور ان کے لئے قابلِ قدر بات تھی۔ لہذا آپ اس نظم پر اگر ارتکازیت سے نگاہ ڈالیں گے تو یہ نظم ایک تصوراتی منظر نامہ دکھائی دے لگا۔

میراجی نے جیسا کہ میں نے کہا وہ اشیاء سے زیادہ اس کے تصورات کو پسند کرتے تھے۔ اکثر

ماہر جنسیات 'استمنا بالید' کے بارے میں اتفاق رائے سے ایک بات کہتے ہیں کہ اس کے جو لوگ خورگہوتے ہیں ان میں ایک انوکھی بات یہ ہوتی ہے کہ ان کا تخیل حیرت انگیز طور پر اتنا تیز اور اس میں اتنی شدت ہوتی ہے کہ چند ساعتوں میں ان کے ذہن میں جو مختلف امیجز ایک تصوراتی ہیولہ کی شکل اختیار کر لیتے ہیں اس کا ایک حیرت انگیز نکتہ یہ ہے کہ یہ تصور کا ہیولہ بدن سے نہیں پھوٹتا بلکہ بعض اوقات اس کے اجزاء مختلف موقعوں پر جسموں سے حاصل ہوتے ہیں۔ میراجی کے ساتھ معاملہ بھی یہی ہے کہ انہیں تصورات عزیز ہیں، لہذا یہ نظم میراجی کے اس شعور کی Personification ہے جو اس نظم کی خوبی بھی ہے اور اس کی انفرادیت بھی۔ ایک بات جو میں چاہتا ہوں کہ اس کی وضاحت کرنا چلوں کہ میراجی کی ابتدائی نظموں پر جنس کا گہرا سایہ ضرور دکھائی دیتا ہے، لیکن اگر ہم میراجی کے جیسا کہ مذکورہ سطور میں نے یہ بات کہی ہے کہ میراجی کی معروضات کو بھی ہمیں اہمیت دینی چاہئے اور اس کے چند نکات کو جو فکری انہماک کے لازمی نتائج ہیں اس کی روشنی میں بات کی جاسکتی ہے کہ 'جنس' میراجی کا مسئلہ ضرور تھا لیکن ان کی شاعری کا محور نہیں۔ ان کے مسائل اس سلسلہ میں بڑے پھیلے ہوئے تھے۔ یوں تو خارجی سطح پر معلوم پڑتا ہے کہ وہ جسم کی باتیں کر رہے ہیں لیکن غور کرنے پر یہ اندازہ لگتا ہے کہ وہ دراصل انسان کے باطن میں اترنا چاہتے ہیں اور باطن میں جو اضطراب، کشمکش اور پیکار کے حوالہ سے ایک جدلیاتی صورتحال خلق ہو رہا ہے وہ اس کی ترجمانی کرنا چاہتے تھے۔ یہی اس کا ہدف بھی تھا۔ اس سلسلہ میں قدرت اللہ شہاب کی ایک عمدہ رائے ہے۔

”اگر میراجی کا ذہن معائنہ باطن سے قاصر ہوتا تو غالباً وہ بھی زندگی سے بھاگ کر کسی رقص گاہ میں چلا جاتا اور التجا کرتا کہ 'اے مری ہم رقص مجھ کو تمام لئے' لیکن میراجی نے زندگی کے خونی بھیڑیے سے بھاگنے کے لئے جو راستہ اختیار کیا وہ اسے نہاں خانوں میں لے گیا۔“

اس بات سے کوئی انکار نہیں کر سکتا کہ میراجی ابتداء سے ہی ایک ایسی الجھن کا شکار رہے جو ایک دھندلکے کی شکل میں ان کے ذہن میں گھر کر گیا تھا۔ اس کے ابتدائی گیتوں میں اس الجھن سے رہائی کی ایک مبہم سماج و تازہ دیکھنے میں آتا ہے۔ لیکن جب وہ اس سے نجات نہیں پاسکا تو رفتہ رفتہ میراجی خود اپنے اندر پناہ گزیں ہو گیا لیکن بعد میں جا کر یہی مبہم ہی الجھن میراجی کا ایک مستقل زاویہ نظر بن گیا۔ میراجی کی مفکرانہ یکہ تازی کا محور میراجی کی ذات باطن تھی کیونکہ انہوں نے خود کو باطن



کے حوالے سے ہی نہ صرف جاننے کی کوشش کی بلکہ ان کا یہ تفاعل ایک فرد کی صرف ذات کی تفتیش سے ہی عبارت نہیں قرار دے سکتے بلکہ بقول شخصے میراجی کا یہ عمل ایک فرد کی تفتیش ذات ہی نہیں بلکہ ایک فرد کے قومی تہذیبی شخصیت کی بازیافت کا عمل بھی ہے۔

میراجی نہ صرف تہذیبی شخصیت کی بازیافت کے سفر میں وجود مطلق یا کائنات کے بارے میں ایک نئے تصور سے آشنا ہوئے تھے یہ بات معروف ہے کہ میراجی ایک جدید ذہن کے مالک تھے جو حیات و کائنات کے بارے میں جدید انکشافات تک رسائی حاصل کی تھی اور زندگی کے ممکنہ ابعاد کی تفہیم کی کوشش میں لگے ہوئے تھے۔ مجھے اس تناظر میں محمد صندر میر کی ایک رائے یاد آ رہی ہے: جی چاہتا ہے کہ آپ کو بھی اس میں شریک کر لوں۔

”میراجی کے بارے میں پیشہ ور نقادوں نے یہ حقیقت پھیلا رکھی ہے کہ اسے وجود مطلق یا خدا کے تصور کے بارے میں زندگی بھر بڑا گہرا تجسس رہا تھا۔ اس کی ذہنی نضا ایک جدید انسان کی تھی جو حیات و کائنات کے بارے میں جدید سائنسی انکشافات کی روشنی میں غور و فکر کرنے کا عادی تھا۔ اپنے ہم عصروں کی بہ نسبت جدید مادی علوم کے نقطہ نظر سے زیادہ ہم آہنگ تھا۔“

اندیشہ اس بات کا ہے کہ بحث پھیل کر اور سمت نہ نکل جائے لہذا اس ڈسکورس کو ہم میراجی کے مختلف تجربوں تک ہی محدود رکھیں۔ جیسا کہ میں نے ابتداء میں کہا تھا کہ انہوں نے پابند، آزاد اور کسی قدر معرئی تینوں پتوں میں نہ صرف تجربے کئے بلکہ بیشتر نظمیں ان پتوں میں ہمارے سامنے موجود ہیں۔ انہوں نے ایک کاوش یہ کی کہ پابند نظم کی ہیئت میں خفیف تجربے کئے اور خیال کے ارتقاء کے علی الرغم ربط و تسلسل میں ایک وحدت قائم کی اور اس کی تنظیم و انضباط میں ایک قرینہ رکھ دیا۔ پابند نظموں میں جو چھوٹے چھوٹے تجربے انہوں نے کئے ہیں اس کی چند مثالیں یہاں نقل کی جا رہی ہیں۔

نظموں کو نقل کرنے سے اس لئے احتراز کیا جا رہا ہے کہ صفحات کے نہ صرف بڑھ جانے کا خطرہ ہے بلکہ کتاب کی ضخامت بھی کافی دبیز ہو جائے گی لہذا میں ان نظموں کے عنوانات لکھ دیتا ہوں تاکہ قارئین میراجی کی کلیات سے مزید مطالعہ کے لئے ان نظموں سے رجوع بہ آسانی کر سکیں۔

’نار سائی‘: شروع کے دو بند مربع کی صورت میں ہیں آپ کو تیسرے بند میں پہلا اور تیسرا مصرعہ ہم قافیہ ملے گا اور دوسرا اور چوتھا ہم قافیہ، جب کہ آخری بند کی شکل و صورت مثنوی کی ہے۔



’چنچل‘: میں پہلے چار مصرعہ قطعہ ہے اور پھر مثنوی کی ہیئت کو اختیار کیا گیا ہے۔

میراجی نے مثنوی کی ہیئت کو مختلف نظموں میں استعمال کیا ہے بعض جگہ مثنوی کی ہیئت میں خیال کے حوالہ سے جہاں جہاں موڑ آتے ہیں۔ وہاں بند بنادے ہیں۔ مثنوی کا یہ حصہ خیال کی مناسبت سے ہے۔ جس کی بنیاد پر مصرعہ کم بیش ہوتے رہتے ہیں۔ اس سلسلہ میں ان کی نظمیں مثال کے طور پر پیش کی جاسکتی ہیں۔ ’ناگ سبھا کا ناچ‘، ’محبوبہ کا سایہ‘، ’اغواء‘، ’جادو ارتقا‘، ’شکست کی آواز‘، ’مکتی‘، ’صدا بہ صحرأ‘، ’آخری سنگار‘، ’بچیاں‘، ’اس کی آنکھیں اس کے بال‘ وغیرہ۔ انجمنی انجان عورت رات کی‘ یہ نظم بظاہر دو قطعوں پر مشتمل ہے۔ یہاں چار مصرعہ قطعہ کی صورت میں ہے جب کہ اگلے بند کے آخری تین مصرعے آپس میں ہم قافیہ ہیں۔

’کتھک‘: نظم ’کتھک‘ کی مجموعی شکل تو ترجیحاً خمس بند کی ہے لیکن اس میں ایک جدید تجربہ یہ کیا گیا ہے کہ پہلے بند کا چوتھا مصرعہ اور دوسرے بند کا چوتھا مصرعہ ہم قافیہ ہیں اس طرح تیسرے بند اور چوتھے بند کا ہر چوتھا مصرعہ ہم قافیہ ہے۔ پہلے دو بندوں میں پانچواں مصرعہ ٹیپ کا مصرعہ ہے لیکن تیسرے اور چوتھے بند میں پانچواں مصرعہ ٹیپ کے بجائے صرف ہم قافیہ ہے۔

’اجناتا کے غار‘ کی ابتدا تو یوں مرلح سے ہوتی ہے لیکن بعد میں مثنوی کی صورت اختیار کر لیتی ہے اور اس کے بعد معرئی اور آخر میں آزاد نظم کی صورت میں ڈھل جاتی ہے۔ کہیں کہیں قافیہ بھی جھٹک مارتا ہے لیکن باقاعدہ اس کے اہتمام کا پتہ نہیں چلتا۔ نظم کی ترتیب خیال کی اٹھان کے اعتبار سے قائم کی گئی ہے۔

’گھنا گرم جادو‘ میں خمس سے اس کا آغاز ہوتا ہے پھر ایک ثلاثی کا اہتمام ہے جس کا درمیانی مصرعہ بے قافیہ ہے۔ پھر رفتہ رفتہ نظم معرئی کی صورت اختیار کرتی ہے اور اختتام ثلاثی پر ہوتا ہے جس کا درمیانی مصرعہ بے قافیہ ہے۔

’آشا اور آنسو‘ میں مثنوی اور مثلث دونوں کا ایک خوشگوار امتزاج ہے۔ مثنوی کے دو اشعار ہیں اور مثلث کے دو بند ہیں۔

میراجی بعض نظموں میں مکالماتی فضا خلق کرتے نظر آتے ہیں۔ مثنوی کو بندوں میں تقسیم کرتے ہیں اور آخر میں راوی کی زبانی نتیجہ اخذ کیا گیا ہے۔ اس کی مثال میں ’مسافروں کی تلاش‘ پیش کی جاسکتی ہے جیسا کہ میں نے کہا ہے کہ میراجی نے بعض نظموں میں کچھ ایسے تجربے بھی کئے ہیں جن

میں نہ صرف ڈرامائیت کی فضا خلق کی گئی ہے بلکہ خود کلامی کی کیفیت بھی ہویدا ہے۔ مثال کے طور پر نظم ’آنکھ مچولی‘ جس میں مصرعوں کی نشست و برخاست کا خاص التزام رکھا گیا ہے۔

’ملتی جلتی کہانیاں‘ یوں تو ایک پابند نظم ہے اس کا پہلا بند سات مصرعوں پر مشتمل ہے اس کے بعد مثنوی کا ایک شعر ہے۔ اگلا بند آٹھ مصرعوں پر مشتمل ہے۔ جس کے تمام مصرعے پہلے بند کے تمام مصرعوں کے ہم قافیہ وہم ردیف ہیں۔ آخری شعر مثنوی کی ہیئت میں ہے۔ البتہ پہلے بند کے بعد مثنوی کا جو شعر ہے۔ آخری شعر اس کا ہم قافیہ ہم ردیف ہے۔

’تضاد‘ اس کا آغاز ’مسدس‘ کے روپ میں ہوتا ہے۔ اس کے بعد نظم مربع کی شکل اختیار کر لیتی ہے اور اس کا انتہام قطعہ پر ہوتا ہے۔ جس کا پہلا اور تیسرا مصرع، دوسرا اور چوتھا مصرعہ ہم قافیہ ہے۔

میراجی کے یہاں تجربوں کی ایک عجیب و غریب قوس قزح ہے جس کے مختلف رنگ میراجی کی نظموں میں اپنے جلوہ بکھیرتے نظر آتے ہیں۔ میراجی نے طویل مصرعہ لکھنے کا بھی ایک خوش گوار تجربہ کیا ہے۔ ان کی نظم ’جارتی‘ اس کی ایک عمدہ مثال ہے۔ اس طرز پر کئی تجربے نظیر اکبر آبادی کے یہاں بھی مل جاتے ہیں لیکن جہاں تک میرا مطالعہ ہے۔ نظم ’جارتی‘ کا مصرعہ غالباً اپنی نوعیت کا طویل ترین مصرعہ ہے۔ میراجی کی بہت سی نظمیں متقن آزاد نظموں کی ذیل میں آتی ہیں۔ ان نظموں کے کسی حصہ میں خاص ترتیب سے قافیہ کا التزام موجود ہے۔ مثال کے طور پر ’قیلولہ‘ محبت کا گیت، ’الجھن کی کہانی‘ زندگی ختم ہوئی، ’عجوبہ کی تصویر‘ مجنوں وغیرہ۔ ان کی کئی نظموں میں گیت کے بھی اثرات دکھائی دیتے ہیں۔ مجھے یہاں شادامرتسری کی ایک بات یاد آ رہی ہے۔

”میراجی کے گیتوں اور اس کی نظموں میں کوئی نمایاں فرق نہیں۔ خیال کی لطافت

اور رفعت ان میں بھی نظموں کی سی ہے اور چونکہ اس کی زبان اور انداز دونوں

یکساں ہیں اس لئے ہم گیتوں کو نظموں سے علاحدہ طور پر نہیں سوچ سکتے۔“ ۵۳

میراجی کی جن نظموں پر گیتوں کے اثرات محسوس کئے جاسکتے ہیں ان میں ’کشور‘، ’پردہ‘ اور

ایک منظر ہیں۔

گیتوں کے ساتھ ساتھ میراجی غزل میں روایت کے صرف قریب ہی نہیں رہے بلکہ ان کی سبھی غزلیں روایتی ہیئت میں ہیں اور کہیں کہیں میر کی سادگی کے ساتھ ساتھ میر کے لہجہ کی بازیافت کا

تفاعل بھی ہے۔ غزل کی زبان میں انہوں نے ہندی کے روزمرہ کے استعمال کے سلسلہ میں تجربے کئے ہیں، میراجی اپنی آنے والی نسل کو میر کے نہ صرف روزمرہ کے تخلیقی استعمال سے روشناس کرایا تھا بلکہ میر کے لہجہ کی کامیاب بازیافت بھی کی۔ اکرام قمر نے ایک جگہ لکھا ہے کہ ”اردو شاعروں کی موجودہ نسل کو میر کے رنگ کی طرف متوجہ کرانے والا ہی میراجی ہے۔“

میر ملے تھے میراجی سے، باتوں سے ہم جان گئے  
فیض کا چشمہ جاری ہے، حفظ ان کا دیوان کریں

میراجی نے زیادہ تر، غزل، گیت اور پابند نظموں میں نہ صرف روایتی بیٹوں کا احترام کیا بلکہ ان بیٹوں میں انہوں نے اقبال مندی کے ثبوت بھی فراہم کئے۔ جن نظموں میں جنس اور ابہام کا استعمال کم کم ہے ان میں ’یگانگت‘ عدم کا خلا، ’رجگا‘ آگینہ کے اس پار کی شام، خدا اور صدا بے صحر اور غیرہ۔

چند باتیں ان کی نظموں میں تکنیک کے حوالہ سے بھی کر لی جائیں، ان کے یہاں تکنیک کی کئی انفرادی صورتیں موجود ہیں۔ وہ نظم کی وحدت کو ’Running lines‘ کے ذریعہ قائم رکھتے ہیں۔ ان کا ہر مصرع وزن کے لحاظ سے دوسرے مصرعہ میں انجذاب کی کیفیت پیدا کرتا ہے۔ ان دو مصرعوں کو ایک سانس میں ادا کرنا ہوتا ہے۔ اس طرح کی تکنیک ان کے ہم عصروں میں بہت کم دکھائی دیتی ہے۔ مثال کے طور پر:

سفید بازو

گدازاتے

زبان تصور میں حظ اٹھائے

اور انگلیاں بڑھ کے چھونا چاہیں مگر نہیں برق ایسی لہریں

سنسنی مٹھی کی شکل دے دیں

’دکھ دل کا وارڈ‘

دوسری مثال ان کی نظم ’سند کا بلاوا‘ سے دی جاسکتی ہے:

یہ سرگوشیاں کہہ رہی ہیں اب آؤ کہ برسوں تم کو

بلا تے بلا تے مرے

دل پہ تنک چھا رہی ہے۔

میراجی نے ان نظموں میں علامتوں کا تخلیقی استعمال کیا ہے جس کے موضوعات زیادہ تر جنس اور جنس سے متعلق رہے ہیں۔ یوں تو علامت نگاری کی تحریک فرانس میں انیسویں صدی کے نصف آخر میں ہوئی۔ اس تحریک کے سلسلہ میں کہا جاتا ہے کہ یہ بورژواذہنیت کے خلاف ایک نوع کا احتجاج تھا۔ فرانس میں بورژوا طبقہ دراصل مادیت پرست اور اثباتیت پسند تھا۔ فرانس کے ادیبوں نے عقلیت پسندی کے خلاف جذبہ پر توجہ دینے پر اصرار کیا اور لفظ کے بجائے خیال اور زور بیاں کو ضروری سمجھا کیونکہ ملازمے کا زور لفظ پر تھا لیکن میراجی کا اصرار خیال کی معنویت پر تھا۔ تحریک کے نمائندہ دراصل خالص شاعری پر زیادہ توجہ دینے کے قائل تھے کیونکہ ان کا بنیادی اصرار اس نکتہ پر تھا کہ شاعر کا اصل مقصد حسن کی تلاش اور حسن سے لطف اندوزی بھی ہے اور ملازمے کے نقطہ نظر کے ماننے والے لفظ کی اہمیت اور معنویت کے حق میں تھے کیونکہ ملازمے اکثر کہا کرتا تھا کہ شاعری کو اطلاع فراہم کرنے کی بجائے اشارہ کرنے پر ہی زور دینا چاہئے۔

ان باتوں کے پیش نظر فرانس کے شعراء نے زیادہ تر لفظ اور لفظ کے باطن میں پوشیدہ قدروں کو اہمیت دی۔ ان لوگوں کے اس طرح کے ایمان 'کوفن برائے فن' کا نام دیا جانے لگا۔ لیکن میراجی نے اس طرح کی سوچ بچار سے خود کو الگ رکھا جیسا کہ ابتداء میں کہا گیا کہ میراجی نے فرانسویوں کی طرح لفظ کے بجائے خیال کو اہمیت دینا ضروری قرار دیا۔ اس نظم میں میراجی نے خود کہا ہے کہ

”خیال ہی میری نظر میں بنیادی شے ہے اس میں اگر کوئی نئی بات نہیں۔ اس میں اگر کسی کو دو قدم آگے بڑھانے کی صلاحیت نہیں تو اظہار کی کوشش بے مصرف اور بیکار ہے۔“ ۵۳

آپ نے دیکھا کہ میراجی کی زیادہ تر توجہ لفظ کے برعکس خیال پر رہی ہے۔ کیونکہ وہ شاعری میں معنوی پہلو کو اُجاگر کرنا چاہتے تھے اور صلاحیتوں کے برتنے کے سلسلہ میں جو طریق کار اختیار کیا ہے۔ وہ ایک معنی میں فرانس کے علامت نگاروں سے قریب ہے۔ قریب ہم اس معنی میں کہہ سکتے ہیں کہ میراجی نے علامت کو کسی Device کے طور پر نہیں اپنایا اور نہ انہوں نے اسے میکا نیکی طور پر استعمال کیا ہے۔ ان کی نظموں میں جو ایک بڑا سرار خواب کی سی فضالطی ہے وہ فرانسیسی علامت نگاروں سے اثر پذیری کا آپ نتیجہ کہہ سکتے ہیں ان کا بنیادی رویہ سزئی اور مابعد الطبیعیاتی ہے اس کے



ڈانڈے ہندوستانی دیومالا کی قضا سے جاملتے ہیں اور اس کے گئے اثرات ان نظموں میں سایہ فلک نہیں  
 گئے جس کے موضوعات جنسی ہیں۔ ایک مثال ان کی نظم 'سنجول' سے دی جاسکتی ہے۔ جس میں رات  
 اور رات کی تاریکی گود میں ملنے والے تمام فطرت کے مظاہر کو فتنے کا رنے وصل کے جذبہ سے سرشار  
 دیکھا ہے۔ یہ سرشاری کرشن اور رادھا کی سرشاری کی طرح ہے۔

یہ چندا کرشن ستارے ہیں جہر مٹ برندا کی سکھیوں کا  
 اور زہرہ نیلے منڈل کی رادھا بن کر کیوں آئی ہے؟  
 کیا رادھا کو سندرتا چاند بہاری کے من بھائے گی  
 جنگل کی گھنی گھاؤں میں جگنو جگ جگ کرتے چلتے بھتے چنگارے ہیں  
 اور جنگل تال کنارے سے گیتوں کے تیر چلاتے ہیں  
 نغموں میں بہتے جاتے ہیں۔

### ’سنجول‘

آپ غور کریں کہ اس طرح کے مناظر خلوت میں جنسی جذبہ کی تلاش رادھا اور کرشن کے  
 رشتے سے امتزاج نے ایک طرف پورے منظر کو بے اسرار بنا دیا ہے وہیں اس منظر کی علامتی معنویت  
 بھی اجاگر ہوئی ہے؟ نظم ’دور کنار‘ میں وصل کی آرزو دریا میں اٹھنے والی لہر اور ساحل کے استعارہ  
 میں Personified ہو گئی ہے۔

لہر سے لہر کرائے، کہو؟

اور ساحل سے چھو جائے کیسے، کہوں؟ لہر سے لہر کو دور کرتی ہوئی  
 بچ میں سیکڑوں اور لہریں بھی ہیں / اور کچھ بھی نہیں۔

### ’دور کنار‘

اکثر لوگ میراجی کی علامتوں کے استعمال سے متعلق کافی کچھ کہتے دکھائی دیتے ہیں۔ لیکن  
 اگر ان نظموں کو جن میں میراجی نے علامتوں کو بطور Tools استعمال کیا ہے اس کی بنیادی وجہ سماج  
 اور سماجی اخلاقیات کی سخت گیری اور اس کا سخت نفاذ ہے۔ اگر وہ کھل کر یا برہنہ طریقہ سے استعمال  
 کرتے تو اس بات کا احتمال تھا کہ مقدمہ چلایا جاتا، بہر کیف میراجی نے بود لیئر سے ایک مگر تو ضرور  
 سیکھا کہ شاعری صرف کسی احساس اور جذبہ کا بیان کرتا ہے یا صرف دہراتے رہنا، کوئی فنی کارگزاری

نہیں ہے۔ جبکہ فن کا اصلی مقصد حقیقت کی تلاش و جستجو ہے۔ لیکن اس حقیقت کی تحصیل کے لئے ایک اعلیٰ درجہ کی شعری قدر کی ضرورت ہے۔ لہذا میراجی نے ان صداقتوں کے پیش نظر علامت کا سہارا لیا اور اس طرح ان کی شاعری قدر و منزلت کے مراحل طے کرنے میں بہت حد تک کامیاب بھی ہوئی۔ دوسری ایک اہم وجہ میراجی کے مزاج کی اختصاصی ساخت ہے کیونکہ انہوں نے اپنی شناخت آریائی نسل کے ساتھ کی ہے اس سلسلہ میں رقمطراز ہیں کہ

”آریہ جب پہلے پہل ہندوستان پہنچے تو انہیں دو چیزوں سے سابقہ پڑا جنگل اور جنگلی جنگلیوں کو تو انہوں نے مار بھگایا اور ملک کے دور افتادہ حصہ میں پہنچے لیکن جنگل کے چادو سے بچ نکلنا ان کے بس کی بات نہ تھی۔ چنانچہ نہ صرف ان کی تہذیب کا گہوارہ جنگل ہے بلکہ ان کے تمام بنیادی خیالات کی نشوونما جنگلوں کی تنہائی اور گہرائی میں ہوئی یہی وجہ ہے کہ ان کے خیالات میں کسی جنگل کے اتھاہ ساگر کا ایک غم پایا جاتا ہے، رفتہ رفتہ زندگی کا ڈھب بدلا، گاؤں بنے، انہیں گاؤں میں سے کچھ بڑھ کر قصبہ بنے۔ قصبہ پھلے پھولے اور شہروں کے آثار نظر آنے لگے اور تہذیب کی ترقی کے ساتھ ہندوستان کے یہ دور دراز سے آئے ہوئے باشندے مناظر فطرت سے دور ہوتے چلے گئے لیکن نسلی تجربہ کے لحاظ سے اب بھی وہ تاثرات جو انہیں جنگلوں میں حاصل ہوئے ان کے نفس لاشعور میں موجود ہیں اور اکثر یہ نسلی تجربہ ادب کے ذریعہ سے ظاہر ہوئے ہیں۔“ ۵۵

میراجی کا یہ تجربہ یوں تو قیوم نظر کی نظم ’خیالات پریشاں‘ سے متعلق ہے لیکن وہ باتیں جو اس اقتباس میں کہی گئی ہیں اس کا انطباق میراجی پر بھی ہوتا ہے کیونکہ وہ اپنے اجتماعی لاشعور کو کھنگالنے یا پھر اس کی تلاش میں قدیم آریائی نسل تک سفر کیا ہے اور اس دور کی تہذیبی بازیافت کو اپنا موضوع سخن بنایا ہے۔ فطرت کے مناظر اور مظاہر میں حد سے بڑھا ہوا انہماک اور گہری دلچسپی فطرت میں انسانی احساسات کی ہم آہنگی کی تلاش اور فطرت کو بہ طور اشارے استعمال کرتا، خود کو نسلی تجربہ سے ہم آہنگ کرنے کے مترادف ہے۔ میراجی کی کامیاب علامتی نظمیں ’لب جو بارے‘، ’تنہائی‘، ’جارتی‘، ’آبگینوں کے اس پار ایک شام‘، ’سمندر کا بلاوا‘ وغیرہ ہیں۔ نظم ’تنہائی‘ سے ایک اقتباس:

فضا میں سکوں ہے

الم تاک، گہرا

گھنا، ایک ایک شے کو گھیرے ہوئے ایک

اک شے کو افسردگی سے مٹاتا ہوا، بے اماں

بے محل، نور سے دور، پھیلی ہوئی فضا میں سکون ہے

اجالے پر ایک کرن جیسے ٹھٹھکی ہوئی ہے / اندھیرے سے بڑھ کر اندھیرا

لچکتی ہوئی ٹہنیوں کی گھنی پتیوں میں ہوا سرسرا نے لگی ہے

کہیں دور، غول بیاباں، کے دل کو مسلتی ہوئی چیخ جاگی

کہیں دور غول بیاباں۔

مذکورہ نظم میں میراجی نے 'غول بیاباں' کی علامت وضع کی ہے جو دراصل سکون اور عافیت

کے مقابلہ میں انتشار، افراتفری اور خوف کی علامت ہے۔ اس میں جو خوف تہہ نشیں ہے وہ خارجی بھی

ہو سکتا ہے اور داخلی بھی، یوں تو نظم کے آغاز میں ہی لاطینی اور بے خبری کی کیفیت کو اشاروں کی مدد سے

مکشف کیا گیا ہے بقول عقل احمد:

”نظم کا شکم خارجی اور حقیقی زندگی کے سامنے نمودار ہوتا ہے تو اسے زندگی 'غول

بیاباں' کی مانند دکھائی پڑتی ہے، غول بیاباں کی علامت اپنے اندر کئی امکانات رکھتی

ہے اور یہ سارے امکانات غول بیاباں سے وابستہ عوامی معتقدات ہیں مثلاً یہ کہ

(۱) یہ مردہ خور ہوتے ہیں (۲) راستے بھلا دیتے ہیں اور مسافر کو رات بھر ادھر ادھر

گھماتے ہیں۔ غول بیاباں کی یہ معنویت فن کار کے لئے کہ جو زندگی کا مسافر ہیں،

خوف کا باعث ہے۔ یہ خوف باہر نہیں سماج میں ہے یا پھر شخص اپنی ذات میں اس

طرح سمٹا ہوا ہے کہ اسے خود اپنی آواز یا ذات غول بیاباں معلوم ہوتی ہے۔“ ۵۶

میراجی کی نظموں میں جنگل، کہیں کہیں استعاراتی معنی میں استعمال ہوا ہے تو کہیں علامت

کے طور پر دراصل ان کی بنیادی خوبی یہ ہے کہ جنگل وحدت کا نمائندہ نہیں ہے بلکہ یہ کثرت کی آئینہ

دار ہے۔ دراصل جنگل ہندومت میں کثرت، تاریکی اور اجالا کی آویزش کی صورت میں اپنے

گہرے اثرات مرتب کئے ہیں۔ ہندومت میں جو کتنی کا تصور ہے وہ بھی دراصل تاریکی سے نکلی

روشنی سے رو برو ہونے کا تصور ہے۔ ہندومت میں نہ صرف آرزوؤں کے تیاگنے کا درس ملتا ہے بلکہ وہاں ایک ذات کی بجائے لاتعداد دیوی دیوتاؤں کو پوجنے کا تصور ابھرتا ہے۔ مندر بھی ایک لحاظ سے جنگل کی علامت ہے۔ عموماً یہ دیکھا گیا ہے کہ جنگل میں بہت اندر جا کر آپ کو مندر دکھائی دے گا جس کے آخر میں بت نصب ہوگا اور جس کی پوجا ہوتی ہے۔ ہندو فلسفہ میں ہزار غلافوں کے اندر پوشیدہ آتما براہمان ہے جس تک رسائی پرش کا اہم مشن ہے اور جہاں پہنچ کر اسے 'مکتی' کی روشنی دریافت ہوتی ہے۔

میراجی کی نظموں میں جنگل کی مختلف صورتیں اور شکلیں نہ صرف دکھائی دیتی ہیں بلکہ جنگل کی فضا اپنی ساری توانائیوں کے ساتھ بڑے بھرپور انداز میں نمایاں ہوتی ہے۔ وزیر آغا نے میراجی کے جنگل کی اس طرح کے رجحان اور میلان کی بابت 'عمدہ تصویر کشی' کی ہے:

”یہ کہنا شاید زیادہ موزوں ہوگا کہ جنگل کی طرف میراجی کی مراجعت دراصل قدیم ہندوستان کی مخصوص فضا کی طرف مراجعت ہے اس لئے میراجی کے یہاں بار بار تاریکی میں سمٹنے کا رجحان ملتا ہے جو نہ صرف تاریکی میں ضم ہونے کا رجحان ہے بلکہ جو ماضی کی تاریکی میں کھو جانے کی آرزو پر بھی دلالت کرتا ہے۔ پھر خلوت، روزن اور تنہائی میں گھس جانے کی آرزو بھی دراصل اس جنگل کی خلوت، تنہائی اور مندر یا غار کی تنہائیوں میں گم ہو جانے کی آرزو ہے۔ میراجی کی نظموں میں جنگلوں کی یہ فضا اپنی تمام تر متنوع کیفیات کے ساتھ اس طور قائم ہے کہ اس کے ثبوت میں قریب قریب میراجی کی اکثر نظموں کو پیش کیا جاسکتا ہے تاہم یہ چند نکلے اس نکتہ کی وضاحت کیلئے کافی ہیں۔“ ۷۵

کچھ چاند کی پریاں مندر میں کل رات بلائی جائیں گی  
ساری دیواریں پھولوں اور کلیوں سے سجائی جائیں گی  
کچھ کوئل نرم ہرے چوں کے فرش بچھائے جائیں گے  
اور ہلکے ہلکے میٹھے ریلے ساز بجائے جائیں گے  
پھر دھیرے دھیرے اڑتی بہتی چاند کی پریاں آئیں گی  
اور مندر کی سب دیواریں جنگل کے گیت سنائیں گے

’جنگل میں ویران مندر‘



سیمابی اور عنابی چیتے ہیں اندھیری راتوں کے  
جیسے منتر ہوں، جنگل کے، جادوگر کی باتوں کے  
یا سادوں میں کالی گھٹاؤں کی تیکھی برساتوں کے

’برہا‘

اس زمانے میں کہ جنگل تھا یہ باغ  
گئے بانوں نے ستاروں سے لگایا تھا سراغ  
بھولے رستوں کا، جو بے درمیانی میں کھو جاتے ہیں  
اور چلا جاؤں گا اس جنگل میں

اس طرح کی اور بھی مثالیں ہیں۔ وزیر آغا نے میراجی کی شعریات کا بڑی گہرائی اور منفرد  
طریقہ سے نہ صرف تجزیہ کیا ہے۔ قدیم ہندوستان میں جنگل کی جو صورت حال ہے اور اس سے جو فضا  
قائم ہوتی ہے اس کی طرف بڑے سلیقہ سے قاری کی توجہ کی باگ کو موڑنے کی سعی کی ہے تاکہ قاری کو  
شعریات کے تفکیلی عناصر کی تفہیم میں آسانی میسر آ سکے۔ میراجی کے یہاں جنگل کی علامت ’پنچھی‘  
اور ’ہیرہن‘ کی علامتیں پائی جاتی ہیں جو کسی نہ کسی سطح پر جنگل کی فضا سے قریب ہے۔ پنچھی کا وجود نہ  
صرف اس بات کی دلیل ہے کہ میراجی نے جنگل کی زندگی سے گہرے اثرات قبول کئے ہیں پھر پنچھی  
کی آوارہ خرامی اس کی اڑان اور ایک جگہ سے دوسری جگہ بڑھے جانے کی روش اس درویش اور  
آوارگی کے اس رجحان سے بھی مماثل ہے، جو سادھوں، سنّتوں کے مسلسل سفر میں رہنے کی صورت  
میں پیش آتی ہے۔

’ہیرہن‘ کا لفظ بھی میراجی کے یہاں کئی نظموں میں مستعمل دکھائی دیتا ہے اور خود میراجی نے  
انسانی ہیرہن کو درختوں کے چوں سے مماثل قرار دیا ہے۔ سال میں پتے ایک بار تو ضرور جھڑ جاتے ہیں یہ  
فطرت کا ایک لازمی امر ہے لیکن چوں کے جھڑنے یعنی کہ درختوں کے بے لباس ہونے کا جو منظر ہے اس  
کے اثرات یا اس کا ایک نوع کاربمل میراجی کے یہاں پھیلتے ملبوس کی صورت میں جلوہ گر ہے اور ان  
کے یہاں اس طرح کا منظر کئی بار ابھرا بھی ہے۔ ایک مثال نظم ’برقع‘ سے جو ہیرہن یا ملبوس پر منتج ہے:

پہلے پھیلی ہوئی دھرتی پہ کوئی چیز نہ تھی

صرف دو ہیڑ کھڑے تھے... چپ چاپ

ان کی شاخوں پہ کوئی پتہ نہ تھے  
 ان کو معلوم نہ تھا کیا ہے خزاں کیا ہے بہار  
 پیڑ نے پیڑ کو دیکھا تو پتے پھوٹے  
 وہی پتے تھے وہی بڑھتے ہوئے ہاتھوں کے نشان  
 شرم سے بڑھتے ہوئے، گوبرتاہاں کو چھپاتے ہوئے سہلاتے ہوئے  
 وقت بہتا گیا، جنت کا تصور بھی لڑھکتے ہوئے پتھر کی طرح  
 دور ہوتا گیا دھندلا تا گیا  
 پتے بڑھتے ہی گئے بڑھتے ہی گئے  
 نت نئی شکل بدلتے ہوئے کروٹ لیتے  
 آج ملبوس کی صورت میں نظر آتے ہیں

’برقع‘

کوئی پیڑ کی نرم شبی کو دیکھے  
 لچکتی ہوئی نرم شبی کو دیکھے  
 مگر بوجھتوں کے اترتے ہوئے پیرہن کی طرح کج کے ساتھ ہی  
 فرش پر ایک مسلا ہوا  
 ڈھیر بن کر پڑا ہے

’وس کی انوکھی لہریں‘

اس طرح آوارہ پنجھی کے ضمن میں  
 آپ ہی آپ میں رستی ہوئی بوندوں کی طرح  
 سوچے سوچے رک جاتا تھا  
 آپ ہی آپ ابلتی ہوئی ہشمرہ نمناک  
 یاد کے دامن بوسیدہ سے  
 خشک ہونے کے لئے بل کو لپٹ جاتی تھی  
 آپ ہی آپ میں اڑتے ہوئے طائر کی طرح

بہتے بہتے کسی ٹہنی پہ بیرالے کر  
 جھولتی ٹہنی سے لپٹی ہوئی، پھیلی ہوئی، بے جان زمیں کے اوپر  
 اپنی ہستی کو گرا دیتا تھا

’رخصت‘

میراجی کے یہاں دھرتی پوجا کے رجحان کے جو مظاہر ہیں، وہ صرف علامتوں تک محدود ہوتے تو حیرانی کی کوئی بات نہیں تھی لیکن اس کی تشریح اور توجیہ میں مختلف الجھنیں لوگ متفق نہیں بھی ہو سکتے ہیں اور اس بات کا قوی امکان ہے لیکن علامتوں کی صحیح توجیہ اور تعبیر کے لئے شاعر کے ذہن میں ان رجحانات کا ایک پس منظر کا ہونا ضروری ہے، کیونکہ اگر ایسا نہ ہوایا ایسا نہ ہو سکا تو ہم اس طرح سچائی کی تلاش نہیں کر پائیں گے لہذا اس کلچر سے میراجی کی جو وابستگی تھی اس کا علم از بس ضروری ہے، ہاں پھر دیر آغا کی یاد آتی ہے کہ انہوں نے میراجی کے اس مخصوص کلچر کی طرف سے بڑے سلیقہ اور قرینہ سے کھولنے کی سعی کی ہے۔

”میراجی کی کتاب ’مشرق و مغرب‘ کے نغے میں یوں تو مشرق اور مغرب کے بہت سے عظیم شعرا کے نہایت نفیس مطالعہ موجود ہیں۔ تاہم قدیم ہندوستان کے ساتھ امارد اور کرشن رادھا کے پجاری شعرا چنڈی داس اور دیا پتی کے گیتوں کا تذکرہ کرتے وقت میراجی کے دل کی دھڑکن بڑی واضح ہو گئی ہے اور انہوں نے یہ مضامین اس قدر ڈوب کر لکھے ہیں کہ دوسرے مضامین سے بالکل علاحدہ نظر آتے ہیں۔ ذہنی پس منظر کی آخری صورت وہ بہت سی تلمیحات اور اشارے ہیں جو ہندو مذہب کی قدیم اور اساطیر اور دیو مالا، بدھ مت اور خاص طور پر دشنو مت کے بارے میں ہیں اور جنہیں میراجی نے اپنی نظموں میں بڑی فراخ دلی سے استعمال کیا ہے۔ ان نظموں میں نہ صرف مندر پجاری، راجہ، رانی، پروہت، آرتی، جمنات، گیانی سنگھ، دیوداسی اور رقص اور راگ کی خاص صورتوں کی طرف واضح اشارے ہیں جو اس بات پر دال ہیں کہ میراجی کے ذہنی پس منظر میں ایک خاص ’کلچر‘ کے نقوش بڑے نمایاں ہیں بلکہ کرشن، رادھا، برندا بن، اجتا اور یثودھا، کپل دست اور در یودھن وغیرہ کے ذکر سے بھی میراجی کے اس زمینی پس

منظر کے نقوش واضح ہو جاتے ہیں۔“ ۵۸  
یہ چند مثالیں دیکھئے:

اس کو ہاتھ لگایا ہوگا، ہاتھ لگانے والے نے  
پھول ہے رادھا، بھنورا، بھنورا، بھنورے نے ہاں کالے نے  
جمناسٹ پر ناؤ چلائی، ناؤ چلانے والے نے  
دھوکہ کھایا، دھوکہ کھایا، دھوکے کھانے والے نے

’ترقی پسند ادب‘

جھوٹی گیسو کی سایہ تو دھیان انوکھا آیا  
نٹ کھٹ برندا بن سے ساتھ میں رادھا کو بھی لایا  
رادھا کھ کی اُجلی صورت، شام گیسو کا سایہ

’ایک منظر‘

جب بھی دیکھا ایک ہی الجھن نئے روپ میں آئی  
کنبہ کرن کی خیند سے صدیوں کا سویا در یودھن جاگا  
سب سکھ بھاگا

پورب پچھتم بابا کار چپائی

راجا ڈوبے، پر جا ڈوبی، بولی رام دہائی

’ایک ہی کہانی‘

ان تمام مثالوں کے درج کرنے کا صرف ایک ہی مقصد ہے۔ وہ میراجی کی اس طرح کی  
نظموں کے کہنے کے پیچھے کا ذہنی پس منظر کیا ہے یا وہ کون سا گنجان سیاق ہے جس میں انہوں نے اپنی  
والہانہ شینگی کا صرف مظاہرہ نہیں کیا بلکہ اپنی شاعری کی حنا بندی اپنے وطن کے خون سے کی ہے لہذا  
آپ کو مذکورہ نظموں میں وطن کی خوشبو، اس کی بو باس اور حرارت سب کچھ محسوس ہوگی۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ اس میدان میں میراجی تنہا تھے یہ اور بات ہے کہ آنے والی نسلوں  
کے لئے انہوں نے منور نقوش چھوڑے ہیں اور میراجی کی نظموں کا ذہن قاری اس بات کی طرف بھی  
اشارہ کر سکتا ہے کہ میراجی کے اثرات اب محاصر منظر نامہ پر دیکھے جاسکتے ہیں۔ میراجی نے اپنی غیر



معمولی ذہانت و فطانت سے نہ صرف جدید اردو نظم میں مختلف طرح کے موضوعات اور ہیئت ہر دو سطحوں پر کامیاب تجربے کئے بلکہ جدید اردو نظم کو ایک نئے ذائقہ سے روشناس بھی کرایا۔

## حواشی

- (۱) A hundred years of Philosophy William Barrett, P- 515
- (۲) On Contemporary Literature, New York 1914, P565
- (۳) Sartre: Existentialism, In the range of Philosophy, P- 221
- (۴) Jung, Modern man in Search of a Soul Science, faith and Man, P - 166
- (۵) Intellectual America P. 613/615
- (۶) Wager, Science, Faith and Man, P - 9
- (۷) The Autobiography of Bertrand Russel Bantam Books 1970. P- 69
- (۸) میری بہترین نظمیں، مرتبہ محمد حسن عسکری
- (۹) 'میراجی ایک مطالعہ'، ص: ۲۵، سن اشاعت ۱۹۹۱، رنیو اشار آفسیٹ پرنٹرز شاہنچ، دہلی
- (۱۰) شعرو حکمت، مرتبہ مفتی تبسم، حیدرآباد دکن ۱۹۸۸ء، ص: ۹۳-۹۵
- (۱۱) ایضاً ایضاً ایضاً ص: ۲۴۱
- (۱۲) میراجی کو سمجھنے کے لئے ڈاکٹر جمیل جالبی۔ تنقید اور تجربہ، ص: ۲۴۰
- (۱۳) جمیل جالبی۔ 'میراجی ایک مطالعہ'، ص: ۳۳، سن اشاعت ۱۹۹۱ء، دہلی
- (۱۴) میراجی کی نظمیں، میراجی، ساقی بک ڈپو۔ ۱۹۴۳ء، دہلی، ص: ۱۲
- (۱۵) میراجی اور اردو شاعری کا مزاج، ص: ۴۶، ڈاکٹر وزیر آغا
- (۱۶) ایضاً ایضاً ص: ۴۳-۴۵ ایضاً
- (۱۷) کمار پاشی، میراجی شخصیت اور فن، ص: ۵-۶

- (۱۸) وزیر آغا: میراجی - دھرتی پوجا کی ایک مثال، ص: ۱۳۲
- (۱۹) رشید امجد - میراجی - فن اور شخصیت
- (۲۰) نظم کا سفر، ساقی فاروقی، ص: ۲۳۷، میراجی - ایک مطالعہ مرتبہ: جمیل جالبی
- (۲۱) میراجی کی نظمیں - دیباچہ، ص: ۱۵
- (۲۲) ایضاً ایضاً
- (۲۳) میراجی کی نظمیں دیباچہ
- (۲۴) شمیم حنفی - میراجی اور ان کا نگار خانہ، ص: ۱۹-۲۰
- (۲۵) سلیم احمد - میراجی ایک بدنام شاعر، مشمولہ میراجی - ایک مطالعہ مرتبہ: اکثر جمیل جالبی، ص: ۲۳۳
- (۲۶) ڈاکٹر وزیر آغا - دھرتی پوجا کی ایک مثال، نظم جدید کی کروٹیں -
- (۲۷) میراجی کی نظمیں، دیباچہ
- (۲۸) رشید امجد - میراجی فن اور شخصیت - ص: ۳۵-۳۶
- (۲۹) ایضاً ایضاً ص: ۱۵۱
- (۳۰) انتظار حسین، شخص اور شاعر - میراجی - ایک مطالعہ، مرتبہ: جمیل جالبی
- (۳۱) ناصر کاظمی، شخص اور عکس، ص: ۲۳۹-۲۴۰، تذکرہ
- (۳۲) میراجی اجنا کے غار دیباچہ
- (۳۳) میراجی ایک بدنام شاعر، سلیم احمد، ص: ۲۲۳، تذکرہ
- (۳۴) ایضاً ایضاً ص: ۳۲۳-۳۲۴
- (۳۵) ناصر عباس نیر - اس کو اک شخص سمجھنا مناسب ہی نہیں، ص: ۳
- (۳۶) میراجی 'مشرق و مغرب کے نئے' - ایللی
- (۳۷) ناصر عباس نیر - اس کو اک شخص سمجھنا مناسب ہی نہیں، ص: ۱۱-۱۲
- (۳۸) منبر بہرائچی، شکر ت شعریات (لکھنؤ پبلشر شائستہ منبر ۱۹۹۹، ص: ۴)
- (۳۹) میراجی - 'مشرق و مغرب کے نئے' - ص: ۴۷۳
- (۴۰) ناصر عباس نیر - اس کو ایک شخص سمجھنا مناسب ہی نہیں، ص: ۱۷
- (۴۱) احتشام علی - میراجی کی نظمیں اپنے عہد کے ناظر میں: جدید ادب میراجی نمبر، ص: ۲۲۳
- (۴۲) سلیم احمد نئی نظم اور پورا آدمی - کراچی، نقشب اکیزی، ص: ۶۳
- (۴۳) توحید احمد مضمون کہ ہم اس میں ہے آفاق جدید ادب - میراجی نمبر - مرتبہ: حیدر قریشی

- (۴۴) اعجاز حسن ہالوی بحوالہ رشید امجد۔ 'میراجی فن اور شخصیت'
- (۴۵) میراجی۔ 'فن اور شخصیت'۔ بحوالہ رشید امجد
- (۴۶) نیاز فتح پوری نظم معری اور دوزاد شاعری، مداوا۔ ص: ۷۱-۷۵
- (۴۷) محمد حسن عسکری، جھلکیاں، ساقی، اپریل ۱۹۴۳ء
- (۴۸) ڈاکٹر حنیف کیفی 'اردو میں نظم معری اور آزاد نظم'۔ ص: ۴۷
- (۴۹) دیباچہ۔ 'میراجی کی نظمیں'
- (۵۰) ڈاکٹر وزیر آغا۔ 'دھرتی پوجا کی ایک مثال'۔ ۳۱-۳۲
- (۵۱) وقار عظیم بحوالہ ڈاکٹر حنیف کیفی 'اردو میں نظم معری اور آزاد نظم'
- (۵۲) میراجی۔ 'اس نظم میں'
- (۵۳) شاد امرتسری بحوالہ رشید امجد۔ 'میراجی فن اور شخصیت'
- (۵۴) میراجی۔ 'اس نظم میں دیباچہ'
- (۵۵) ایضاً ایضاً
- (۵۶) ڈاکٹر عقیل احمد صدیقی۔ 'جدید اردو نظم نظریہ و عمل'، مجوز کیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ص: ۲۹۵
- (۵۷) ڈاکٹر وزیر آغا۔ 'دھرتی پوجا کی ایک مثال'۔ ص: ۳۱-۳۲
- (۵۸) ایضاً ایضاً ص: ۳۵



## میراجی کے گیت اور غزلیں

میراجی کے گیت کے خدو خال کی تفہیم اور اس سے واقف ہونے سے پہلے گیت 'جو ایک مفرد صنف شاعری ہے' اس کی تعریف اور اس کے سیاق کے مضمرات کی تفہیم بھی ایک لازمی امر ہے۔ گیت کے مزاج کے بارے میں زیادہ تر ناقدوں کی رائے یہی ہے کہ اس صنف میں ارضیت سے والہانہ لگاؤ اور شیفتگی کے شواہد بڑی آسانی سے دیکھے جاسکتے ہیں یوں تو گیت طبعاً اور مزاجاً انسانیت کے غنائی اظہار کی ایک نادر صورت ہے۔ جیسا کہ میں نے کہا کہ اس کا لگاؤ اور انسانی ارضی حوالوں کے بغیر ممکن نہیں یہ نکتہ بھی سمجھ لینا چاہئے کہ اس کا ازلی اور ابدی رشتہ ثقافت سے اور ان کی جڑوں سے ہے جو ہماری تہذیب میں بہت دور تک پھیلے ہوئے ہیں۔ زمین اور عورت کے درمیان مشابہت ہے یہ عورت کی طرح روح کو ایک ارضی جسم عطا کرتی ہے اور زندگی کی بقایا اس کا قائم رہنا اس کا عظیم ترین نصب العین ہے لیکن اس نصب العین کی حصولیابی کے لئے اسے آسمان کی ضرورت پڑتی ہے کیونکہ آسمان سے صرف بارش کی بوندیں نہیں ٹپکتی بلکہ زمین میں زرخیزی، نمی اور روئیدگی کا موجب بھی ہوتی ہے بلکہ ایک ایسی روشنی بھی ہے جسے اپنے اندر جذب کر کے زمین گویا تخلیق کے عمل میں مبتلا ہو جاتی ہے۔ زمین کا کردار مزاجاً تلون اور تغیر پذیری کا ہے اور اس کا ایک اختصاصی وصف یہ بھی ہے کہ موسم سے ایک نیا لباس مستعار لے لیتی ہے۔ دوسری طرف آسمان خود کو روشنی سے ظاہر کرتا ہے۔ جب آسمان اور زمین آپس میں ملتے ہیں اور جب روشنی خود کو زمین میں جذب کر دیتی ہے تو اس کے نتیجے میں زمین زرخیز ہو جاتی ہے۔ اگر ہم آپ دیکھیں تو پورا یہ عمل زمین اور آسمان کی سنگت کا رات کو زمین کے ایک حصے کے لئے فراق اور جدائی کا ایک وقفہ فراہم کرتی ہے جب کہ دن وصال اور ملاپ کی ایک صورت ہے۔ اس سلسلہ میں وزیر آغا کا اقتباس نقل کرنا چاہوں گا کہ وہ اس خیال کی تردید یا



تحدیق کرتے نظر آتے ہیں:

”عورت نے مرد کو اپنی طرف ملتفت کرنے کے لئے جو طریق اختیار کیا ہے اسے عورت کے جادو کا نام ملا ہے، جادو سے مراد یہ ہے کہ کوئی ایسی کیفیت وجود میں آگئی ہے جس نے فریق ثانی کی تمام مدافعتی قوتوں کو سلب کر لیا ہے۔ اس جادو کو زیادہ فعال بنانے کے لئے عورت نے مرد کی تمام حسیات کو متاثر کیا ہے مثلاً بھڑکیلے رنگوں اور تیز خوشبوؤں کے استعمال سے اس نے مرد کے باصرہ اور شامہ کو اپنی آواز کے لوج سے اس کی طاقت کو تسکین بہم پہنچاتی ہے!..... مزید آگے کہتے ہیں کہ گیت میں عورت کے اس جادو کا پرتو ملتا ہے گویا گیت میں عورت کی ساری نسوانیت سمٹ کر یک جا ہو گئی ہے۔ اس کا حسن، آواز، جسم کا لوج..... یہ تمام پہلو گیت میں مجتمع ہو گئے ہیں، تاہم یہ بات قابل غور ہے کہ گیت میں سامعہ کا پہلو نسبتاً زیادہ اُجاگر ہوا ہے اور یہ اس لئے کہ گیت میں لے، تھاپ اور جھنکار کا براہ راست تعلق سماعت سے ہے۔“

وزیر آغا کے اس خیال سے اتفاق کرنے کو جی چاہتا ہے کہ اس خیال کی صداقت کا ثبوت انسانی زندگی میں پورے طور پر متور ہے۔

جب بچہ تولد ہوتا ہے تو سب سے پہلے قوت سامعہ متحرک ہوتی ہے کیوں کہ وہ دیکھنے اور پہچاننے سے زیادہ سننے کی کوشش کرتا ہے۔ ایک نظریہ یہ بھی ہے کہ گیت نہ صرف زمین کی نمود پذیر ی کا سبب ہے بلکہ جنگل کا بھی بہت اہم کردار ہے کیونکہ جنگل آوازوں کا مسکن ہے اس لئے اس نکتہ کی سچائی بھی اتنی ہے کہ گیت مزاجا موسیقی سے قریب ہے بلکہ اس سے ہم آہنگ بھی ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ پھر اس پورے نام جہام میں رقص کا استھان کیا ہے؟ تو رقص اس کا ایک اضافی پہلو ہے اور یہ دراصل عورت کی مرد کے لئے والہانہ محبت کا اظہار ہے۔ گیت کی ایک اختصاصی خوبی یہ ہے کہ یہ بنیادی طور پر ’مرد مخاطب‘ اور ’معشوق مرکز‘ ایک عاشق زار ہے پھر گیت چونکہ عورت کی طرف سے اظہار محبت کی ایک صورت ہے اس لئے اس میں سوچ اور تحلیک کا نہ صرف حیزک بلکہ تفاعل بھی کم ہے۔ اس کی جگہ دراصل والہانہ جذبہ نے لے لی ہے۔

وزیر آغا یہاں ایک اور اہم بنیادی نکتہ کی طرف ہماری توجہ مبذول کرتے ہیں:

”نی الواقع گیت عورت کے جسم کی پکار ہے اس لئے اس میں نہ صرف جذبات کی فراوانی ہے بلکہ یہ کسی مثالی یا تختلی محبوب کے بجائے گوشت پوست کے بت کو اپنی نگاہ کا مرکز بناتا ہے۔..... مبادا کوئی غلط فہمی نہ پیدا ہو جائے یہاں اس بات کی وضاحت ضروری ہے کہ گیت عورت کے جسم کا اظہار ہی نہیں اس کی پکار بھی ہے اور پکار اسی وقت وجود میں آتی ہے جب باہر سے جسم کو چرکا لگتا ہے۔ ٹھہرے ہوئے ایسے معاشرے میں جس پر جنگل کی فضا پوری طرح حاوی ہو۔ فنون لطیفہ کا نمو ممکن ہی نہیں، فنون لطیفہ صرف اس وقت وجود میں آتے ہیں جب باہر سے کوئی عنصر معاشرے میں داخل ہوتا ہے اور اسے روح عطا کر دیتا ہے۔ بالکل ایسے ہی عورت کا جنم اس پکار سے نا آشنا ہوتا ہے جو گیت کی جان ہے پھر یکا یک دور سے کوئی مسافر آتا ہے اور کورا برتن بج اٹھتا ہے۔“ ع

ع: ہائے کیا بات کورے برتن کی : نظیر

مذکورہ اقتباس میں جس خیال کا بے کم و کاست بیان ہوا ہے اس سے استفادہ کرتے ہوئے یہ کہا جاسکتا ہے کہ گیت اس محبت کا اظہار ہے جو مسافر کو دیکھتے ہی دل میں پیدا ہوتی ہے اور جو مسافر کے رخصت ہونے کے بعد سوزِ دروں کی صورت اختیار کر جاتی ہے یعنی گیت کا مزاج ’فراق اور مفارقت کے ارتعاش سے مرتب ہوتا ہے۔ گیت میں فراق اور مفارقت کی بات جب چل پڑی ہے تو کالیداس کے ’شکنتلا‘ میں ایک واقعہ جو انہوں نے پیش کیا ہے وہ اس تناظر میں فٹ بیٹھتا ہے اس لئے اس کا ذکر ضروری سمجھتا ہوں اور یہ بات صحیح بھی ہے کہ گیت ہندی زبان و ادب اور اس کے مختلف واقعات سے مرتب ہوئی ہے۔ ڈرامہ ’شکنتلا‘ میں راجا شکنتلا کو جنگل میں ملتا ہے اس سے بیاہ کرتا ہے نتیجہ میں اس کے دل میں محبت اور رحم میں اپنا نطفہ چھوڑنے کے بعد واپس چلا جاتا ہے اور شکنتلا کو بھول جاتا ہے تو آپ سمجھ سکتے ہیں کہ اس تکلیف دہ عمل کے سبب اس کے دل میں کسک بے چینی اور بے قراری جنم لیتی ہے۔ یہی کسک اور بے قراری گیت کیلئے خام مواد ثابت ہوتے ہیں۔ گیت کے سلسلہ میں مجھے سجاد باقر رضوی کا یہ نظریہ انسب معلوم ہوا کیونکہ گیت کے مزاج و منہاج کی صحیح فہم کے لئے ان دیومالاؤں کا جاننا جو گیت کی پیدائش یا اس کے ارتقا میں بہت ہی معین ہے۔ رقم طراز ہیں کہ:

”میں میراجی اور ثناء اللہ کے فرق کو زمین اور آسمان کا فرق کہتا ہوں۔ میں نے

زمین و آسمان کو محاورے کے طور پر استعمال نہیں کیا ہے میں زمین اور آسمان کو دو مختلف تہذیبوں کی علامت سمجھتا ہوں، آپ کو وہ دیومالائی کہانی تو یاد ہوگی کہ زمین پر پہلے راکشش کی حکومت تھی اور یہ راکشش زمین کے بیٹے تھے۔ یہ آسمانی دیوتاؤں کی حکومت بعد میں آئی۔ ان دیوتاؤں نے راکششوں کو شکست دے کر اپنا اقتدار قائم کیا۔ اس کہانی پر غور کریں تو پتہ چلے گا کہ زمین سے آسمان کی طرف مراجعت، تجسیم سے تجرید کی طرف مراجعت کی علامت ہے، جس سے روح کی طرف، جذبہ سے فکر کی طرف اور لاشعور سے شعور کی طرف، اس استعارے کو اور آگے بڑھائیے۔ قدیم مذاہب میں زمین اور زمین پر فطرت کے دیگر مظاہر اہمیت کے حامل ہوتے ہیں بعد کے مذاہب میں آسمان کی اہمیت بڑھ جاتی ہے۔ یہی حال تہذیبوں کا ہے۔ کچھ تہذیبیں زمین ہیں کچھ آسمان۔ یعنی کچھ تہذیبوں میں زمین اور لاشعور کا تخلیقی اصول حاوی ہوتا اور کچھ میں آسمان اور شعور کا تنظیمی اصول۔“

اس اقتباس میں کچھ اشارے موجود ہیں جنہیں ہمیں سمجھنے کی ضرورت ہے، مثلاً یہ کہ ہندی تہذیب کو زمینی تہذیب سے عبارت سمجھتے ہیں اور اسلامی تہذیب کو آسمانی تہذیب سمجھا جاتا ہے اس لئے کہ ہم دعا آسمان کی طرف رخ کر کے مانگتے ہیں۔ یہ جانتے ہوئے بھی کہ ہر جگہ خدا ہے۔ ہندوؤں کی تہذیب کے سلسلہ میں بلا مبالغہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ یہ تہذیب زمین سے پھوٹی ہے۔ دیگر مظاہر فطرت کی پوجا اور دیگر دیوتاؤں اور اوتاروں کی جسمی علامتیں تہذیب کے بنیادی محرکات ہیں۔ گیت کے حوالہ سے ایک بات یہ بھی کہی جاتی ہے کہ عورت سوسائٹی کے جذبہ آزادی کا ایک خوشنما مظہر ہے اور یہ اس سماج میں ظہور پذیر ہوتا ہے جو تہذیب کے مختلف مدارج اور مراحل طے کرنے کے بعد روح کے پرتو سے پہلی بار آشنا ہوتا ہے ایک بات اور ذہن نشیں کرنے کی ہے کہ دوسری اصناف کی طرح گیت میں بھی تذکیر و تانیٹ سے بے اعتنائی کی روش جگہ بہ جگہ دکھائی دے گی اور یہ مرد کی طرف سے بھی اظہار محبت کی صورت اختیار کی ہے تاہم اس سے گیت کا جو بنیادی مزاج ہے اس میں کوئی فرق نہیں پیدا ہوتا کیونکہ مرد کی جانب سے بھی کہے گئے گیت 'نسوانی لب و لہجہ سے مملو محبت کے ارضی پہلو اور سراپا نگاری کے واضح میلان ہی کو سامنے لاتے ہیں۔ گیت بنیادی طور پر بت پرستی کا عمل ہے اور عورت ہی کے اظہار محبت کا ایک طریق کار ہے اور اس کے قابل لحاظ حصہ میں مرد ہی مخاطب



اور محبوب ہے۔ مختصر یہ کہ گیت ایک ایسا جذبہ ہے جو جسم کے نغماتی زیر و بم پر قہر کرتا ہے۔ لیکن جذبہ کی پیدائش محبوب کے لمس سے ہوتی ہے۔ اس کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ یہ جذبہ کی سنگت اور لطافت کی معیت میں گاتی اور قہر کرتی ہوئی آتی ہے۔ گیت کی بڑائی اس خوبی میں بھی مضمر ہے کہ اس کے تار و پود میں موسیقیت اگر واضح نہیں تو مبہم ہی سہی کچھ لہریں موجزن ہوں تو اس صنف میں تاثر کے ساتھ ساتھ اثر پذیری کے امکانات بھی پیدا ہو جاتے ہیں۔ میراجی ”گیت کیسے بنتے ہیں؟“ میں رقمطراز ہیں۔

”زندگی کی کش مکش کا مقابلہ کرنے کے لئے اور اس مقابلہ سے بچنے کے بعد فراغت کی کیفیت سے مست ہونے کے لئے ابتداء میں اکیلے انسان کو سنگت کی ضرورت تھی اور تنہائی کے لمحوں میں اس کی اپنی آواز اس کا ساتھ دیتی تھی۔ غاروں میں..... رات کی تنہائی کو دلاویز بناتی تھی۔ جنگل میں شکار کے وقت ڈر کو مٹاتی تھی اور ایک دکھائی نہ دینے والا سہارا بن کر لمبے سفر کی تھکان دور کرتی تھی۔ یہ بتی صدیوں کی باتیں ہیں لیکن آج بھی نئے روپ میں وہی رنگ ہے البتہ تہذیب و تمدن اور علم و فن کی الجھنوں نے کہنے والوں کے لئے سننے والے بھی پیدا کر دیئے ہیں اور یوں گیت جو پہلے بھی فرد کی ذات کیلئے تھا اب اجتماع تک پہنچا ہے۔ ہر وہ چیز جو ترجمانی کے اس عمل سے دو چار ہوتی ہے جواز کے نکات سے اپنے آپ کو مدلل بنانا چاہتی ہے کیونکہ جہوم بے مبر ہے وہ دو لفظ جانتا ہے۔ (کیوں اور کس طرح)۔“

گیت کو شاعری اور موسیقی کا نقطہ اتصال بھی کہتے ہیں۔ گیت کی بنیادی خصوصیات میں موسیقیت، خود اعتمادیت، واقفیت اور جذبہ کی شدت کو بنیادی حیثیت حاصل ہے اس سلسلہ میں مختار صدیقی کی ایک رائے بھی ملاحظہ کریں:

”گیت دنیا کی ہر قسم کی منظومات سے مختلف حیاتی سرچشموں سے پھوٹتا ہے اس کا سرچشمہ وہ تمام احساسات ہیں جو انسان کو گانا گانے پر اکساتے ہیں۔“

در بار اکبری تک ریختہ کے معنی گیت کے لئے جاتے تھے۔ ریختہ کا ابتدائی اہم شاعر چند بروائی ہے اس کے بعد گیت کے حوالہ سے جو معروف نام سامنے آیا ہے وہ نام امیر خسرو کا ہے جو



یوعلی قلندر اور نظام الدین اولیا کا ہم عصر تھا اور جن کی تخلیقی کارکردگی کا زمانہ تیرہویں صدی عیسوی کا ربع آخر اور چودھویں صدی عیسوی کا خمس اول ہے۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ریختہ کی اپنی واضح صورت ضرور ابھری تھی اس میں ہندی گیت کی ساری نسوانیت اور لوج موجود تھا۔ لیکن امیر خسرو کے یہاں ریختہ میں فارسی کا انسلاک مختلف ہے اس میں جو ہندی کا حصہ ہے وہ اردو گیت کی ابتدائی صورت کا اولین شناس نامہ ہے۔ اس حصہ میں عورت کی قربانی سے محبت کے کھلم کھلا اظہار کا اہتمام ملتا ہے اور وہ تمام لوازم ابھر آئے ہیں جو ہندی گیت سے خاص ہیں۔

شبانِ ہجراں دراز چوں زلفِ دروہ صلیش چوں عمر کوتاہ  
سکھی پیا کو جو میں نہ دیکھوں تو کیسے کاٹوں اندھیری رتیاں  
چوں شمع سوزاں چو ذرّۂ حیراں ز مہر آں مہ بکشم آخر  
نہ نیند نیناں نہ آنگ چیناں نہ آپ آویں نہ بھیجے چٹاں

(امیر خسرو)

امیر خسرو ۱۲۳۱ء میں وفات پائی اس کے بعد چودھویں صدی عیسویں میں رامانند کی بھگتی تحریک نے پورے ہندوستان کو اپنے دامن میں سمیٹ لیا اور اس کی ترویج کیلئے ہندوستانی بھاشاؤں کا استعمال کرنا شروع کیا۔ کبیر اور میرابائی نے ہندی کے ذریعہ اپنے احساسات اور خیالات کو عوام تک پہنچانے کا کام کیا کیونکہ کلام میں ایک واضح مقصد تو روز روشن کی طرح عیاں تھا ہندوؤں اور مسلمانوں کو ایک ہی مذہبی سطح پر لانا چاہتے تھے۔ اس مقصد کی حصولیابی کے لئے انہوں نے اپنا کلام پیش کیا۔ وہ زبان فارسی اور ہندی کے امتزاج کا ایک نادر مظہر تھی تاہم یہ کلام ایک صوفی کے تصورات کا آئینہ دار تھا لیکن اس طرح کے گیتوں میں وہ خود سپردگی یا نسوانیت کا وہ ارتعاش موجود نہیں تھا جو حقیقی معنوں میں گیت کا مزاج تھا۔ میرابائی نے اپنے کلام سے ایک عالم کو مسحور کر رکھا تھا۔ میرابائی کا نام ہندی گیت کے فروغ کے سلسلہ میں ایک اہم نام ہے۔ ان کے گیتوں کی زبان عام بول چال کی زبان سے زیادہ مختلف نہیں ہے۔ اس لئے ان گیتوں کو ہم ریختہ کی حیثیت سے بھی شمار کر سکتے ہیں۔ یوں دیکھا جائے تو میرابائی کے یہاں بھگتی تحریک سے وابستگی کچھ زیادہ ہی ہے اور انہوں نے اپنے زیادہ تر گیتوں میں عام طور سے کرشن عی کو مخاطب کیا ہے۔ لیکن جب ان گیتوں پر غور کرتے ہیں تو یہ راز منکشف ہوتا ہے کہ ان گیتوں میں ایک عورت جو فراق کی ماری ہوئی ہے، بین کرتی نظر آتی

ہے۔ یہ بات اکثر اُکا برنے کہی ہے کہ میرا بانی کے گیت عورت کے جسم کی پکار اور ان میں ذہنی براہِ نمٹگی کے بجائے جذبہ کا لوح اور محبوب کی ذات میں ضم ہو جانے کی خواہش اور آرزو بہت توانا ہے۔

دکنی دور میں شاعری کا جو مجموعی کردار ہے، جو لہجہ ہے وہ گیت کا ہی ہے۔ دکنی دور میں عبداللہ قلی قطب شاہ، وجہی، علی عادل شاہ، برہان الدین جانم اور سید میراں ہاشمی کے منظومات پر ہندی گیت کا مزاج حاوی ہے۔ چند مثالیں پیش خدمت ہیں۔

تو پیاری، عشق بھی تیرا ہے پیارا  
بہت لکھا ہے تج سوں دل ہمارا  
سکھی آمل کے مل مل ذوق کر لیں  
نہ دنیا میں کوئی آیا دوبارا

(عبداللہ قطب شاہ)

ہر دم توں یاد آتا، اب عشق نہیں بھانا منے  
برہا لو ستانا منے تج باج ہے تل تل رے پیا  
کھانا برہ کھاتی ہوں پانی انجھو پتی ہوں میں  
تج سے پھنڑ کے جیتی ہوں میں کیا سخت ہے دل رے پیا

(وجہی)

بجن آویں تو پردے سے نکل کر بھار بیٹھوں گی  
بہانہ کر کے موتیوں کا پروتی ہار بیٹھوں گی  
او تو یہاں آؤ کہیں گے تو کہوں گی کام کرتی ہوں  
اتھلتی اور مٹھلتی چپ گھڑی دوچار بیٹھوں گی

(سید میراں ہاشمی)

یہ سارے شاعر ستریں صدی عیسوی سے تعلق رکھتے ہیں ان کا لہجہ اور منظومات کی زبان پر ہندی گیت کے اثرات صاف محسوس کئے جاسکتے ہیں۔

وزیر آغا، اردو شاعری کا مزاج میں اندر سجا، اور گیت کے متعلق کچھ اس طرح رقمطراز ہیں:

”انیسویں صدی میں اردو گیت کی ابتداء امانت کی اندر سبھا سے ہوئی اور اندر سبھا کی فضا اس ہندوستانی فضا کا عکس ہے جس میں بت پرستی کا عمل، بوقلمونی اور تنوع کی صفات ہمیشہ سے عام رہی ہیں مگر ہندوستانی شاعری کا اہم ترین موضوع کرشن اور رادھا کا معاشقہ ہے۔ اس معاشقہ کا پس منظر برندا بن اور جمناتھ کی وہ فضا ہے جو ہندوستانی دھرتی کے سارے اہم اوصاف کو یک جا کر کے پیش کر دیتی ہے پھر اس معاشقہ کے دو پہلو ہیں ایک ’مدھر‘ کا پہلو جو رادھا شیام کے ملن کو پیش کرتا ہے اور دوسرا ’مفارت‘ کا پہلو جس میں رادھا کرشن کے انتظار میں ”آلے بن کی لاٹری بن کر سلگتی ہے۔ ہندوستانی گیت نے محبت کے ان پہلوؤں کی عکاسی کی۔“

مجموعی اعتبار سے اندر سبھا کا قصہ ’سحر البیان‘ اور ’گلزار نسیم‘ سے مستعار ہے، اگر آپ ڈرامہ کے فن اور تکنیک کے حوالہ سے غور کریں تو اس میں آپ کو کافی جھول ملیں گے۔ کرداروں کی پیش کش کا عمل بھی ناقص ہے اور ان میں ان غزلوں کا اہتمام کیا گیا ہے جس کا معیار پست اور سطحی ہے۔ اس ڈرامہ میں قصہ اور موسیقی کی روایت کو ہی زیادہ اہمیت تفویض کی گئی ہے۔ اس لئے آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ اس ڈرامہ میں غیر معمولی عنصر اردو گیتوں کی پیشکش کی شکل میں ہے۔ ان گیتوں کی نرمیت، ملائمت، لوج اور سندرتا، ہندوستانی فضا کے عین مطابق ہے اور ان میں مرد ہی مخاطب اور محبوب ہے جن کے نمونہ انیسویں صدی تک آتے آتے جب اردو گیت اپنے صحیح خدو خال کے ساتھ امانت کی ”اندر سبھا“ میں داخل ہوئی۔ یہ اثرات باقی تو رہے بلکہ ان کی شدت نہ صرف کم ہونے لگی بلکہ ان پر اردو لہجہ غالب آنے لگا۔ تاہم اندر سبھا کے گیتوں پر ہندی کے دبیز اثرات بھی بہت دنوں تک قائم رہے۔ اس کی بنیادی وجہ کہانی اور کرداروں کی دیومالائی پہچان ہے۔ اس کی ایک مثال نمونہ ملاحظہ کریں:

چھین جھپٹ مورے ہاتھ سے گاگر

جور سے بہیاں مردری

دل دھڑکت ہے سانس چڑھت ہے

دہنہ کپت گوری گوری

شیام مو سے کھیلو نہ ہو ری

(اندر سبھا)

اندر سبھا سے پہلے ہندوستان میں رہس کی دھوم تھی (اور اندر سبھا ابتدا میں رہس کے روپ میں ابھری تھی۔ مسعود حسین رضوی نے ایک جگہ لکھا ہے کہ رہس کا بنیادی تصور کرشن اور گوپیوں کے رقص سے متعلق ہے۔ اس لئے اس کی فضا بنیادی طور پر رقص کی ہی فضا ہے۔ اس میں دورائے نہیں کہ اندر سبھا اور رہس کے مزاج میں ہم آہنگی دیکھنے کو ملتی ہے اور اس میں اردو گیت پوری توانائی کے ساتھ غالباً پہلی بار سامنے آیا۔ یوں تو اندر سبھا کی ساری فضا ہندو دیو مالا سے مستعار ہے جیسا کہ اکثریت اس بات کو جانتی ہے کہ آغاز کار میں 'اندر' آریاؤں کا ایک اہم دیوتا تھا اور جنگ جوئی اس کی فطرت تھی، لیکن بعد ازاں جب دراوڑی تہذیب نے اس پر اپنے اثرات مثبت کئے تو 'اندر' کا تعلق اپسراؤں، رقص، موسیقی اور عشق پسندی کے دوسرے مظاہر سے بھی قائم ہو گیا۔

'اندر سبھا' کے مطالعہ سے کئی اور رنگات سامنے آئے ہیں۔ 'اندر سبھا' کا تعلق ارضی معاشرہ سے ہے کیونکہ اس میں عشق کی ایک خاص ہندوستانی روایت کے زیر اثر 'اندر سبھا' کی سبز پری بھی جو گن کے روپ میں شہزادہ گلنار کو تلاش کرتی ہے اور اپنے اس مقصد کو حاصل کرنے کے لئے پاپان کار گیت اور رقص کے حربوں کو بروئے کار لاتی ہے۔ امانت نے اندر سبھا میں 'اردو گیت کو درد، نہیں، کسک اور انتظار کے جملہ مراحل و منازل سے پورے طور پر متعارف کرایا ہے۔

سوری انگھیاں پھر کن لاگیں

کیا ہوا یار کدھر گئیں چکھیاں

انگھیاں پھر کن لاگیں

(دینہ مہٹکت ہے جیا تر پت ہے)

پیت لگا کے مجا ہم چکھیاں

انگھیاں پھر کن لاگیں

نمین میں دلدار بست ہے

یہ انگھیاں الماس پر چکھیاں

انگھیاں پھر کن لاگیں

ایک بہت بڑی سچائی سے بھی پردہ اٹھانا ضروری ہے کہ اندر سبھا میں اردو گیت کا درمیانی عرصہ گیت کے فروغ و ارتقاء کے لئے بہت سازگار نہیں تھا اور اس کی بڑی وجہ محض یہ کہ اردو شاعری



کے علم برداروں نے اسے فارسی روایت کی تقلید پر پروان چڑھانے کی سعی کی تھی۔ لیکن اندر سبھا میں ایک طویل عرصہ کی مسافت کے بعد پہلی بار اردو شاعری اپنے ابتدائی مزاج کی طرف مراجعت کی اور اردو کے لازمی عناصر کی ترتیب و تہذیب کے تفاعل کو آگے بڑھایا۔ حالات نے بھی کروٹ لینا شروع کئے۔ ۱۸۵۰ء کے بعد ہندوستانی اسٹیج رفتہ رفتہ وجود میں آنے لگا اور پارسی تھیٹر یکل کپنیوں نے تفریحی مطالبات کے پیش نظر ڈرامہ اسٹیج کیا۔ میں ان ڈراموں کے معیار سے متعلق کچھ کہنا نہیں چاہتا یہ میرا سر دست موضوع نہیں ہے۔ لیکن اتنا ضرور ہوا کہ اس طرح سے اردو گیت کو اپنی جگہ بنانے کے مواقع ضرور ہاتھ آئے۔ اس میں بھی دورائے نہیں کہ ان ڈراموں میں زیادہ تر غزل کا استعمال ہوتا تھا اور یہ اس وقت کے حالات کے تحت صحیح تھا۔ تاہم ان ڈراموں میں گیت گا کر پیش کرنے کی روایت اپنے قدم آہستہ آہستہ جمانے لگی اور گیت کو گا کر پیش کرنے کی جو روایت قائم ہوئی اس نے گیت کو اردو ادب میں باقاعدہ ایک صنف شعری مخصوص حیثیت عطا کرنے میں بڑی مدد کی۔ اس دور کے ڈرامائی ادب کا سب سے معروف نام آغا حشر کاشمیری ہے۔ ان کے پیش کردہ گیتوں کا حوالہ یہاں کافی ہے۔ اس لئے کہ یہ گیت اس زمانہ کے گیت کے عام مزاج کی بہترین ترجمان ہے۔

میں کو بھائے جیم

دل میں سائے جیم

تم بن مورے سنوریا

ہری چلی غریبا

جلدی لو کھریا جیم

برہاستائے جیم

چھٹ گئیں سکھیاں سگری

بھلکت ہوں ڈگری ڈگری

ڈھونڈوں کون نگریا

کون پردیس جائے جیم

(اسیر ہوں)

آغا حشر کے گیتوں میں آپ کوئی کسک یا لوج محسوس نہیں کر پائیں گے اس کی خاص وجہ یہ ہے

کہ یہ گیت عوام کے تفریحی مطالبات کو پورا کرتے ہیں۔ اس میں گیت کا کوئی انفرادی رنگ تلاش کرنا بے سود ہے۔ یہ گیت یوں تو مزاجاً ہندی گیت کی روایت سے ہم آہنگ ہے اور عام طور پر عورت کی زبان سے عشق کی داستان بیان ہوئی ہے۔ گو شاعر کی ذات پورے طور پر اس تجربہ میں ضم ہونے کی وجہ سے ذہن و دل پر کوئی گہرا اثر ثبت نہیں ہوتا اردو گیت کی روایت میں اگلا نام عظمت اللہ خان کا ہے۔ انہوں نے ’مُریے بول‘ میں وہ زبان یا ڈکشن کا استعمال کیا جو گھسی پٹی ہندی تراکیب کے تسلط سے آزاد تھے۔ میں سمجھتا ہوں کہ پہلی بار عظمت اللہ خان نے ایک نئے اسلوب اور نئے طرزِ نگارش کی داغ بیل ڈالنے کی کوشش کی ان کے گیت ہندی گیت کی فضا سے پورے طور پر ہم آہنگ ہیں۔ ان گیتوں میں عورت اور مرد کے معاشقوں کا خالص جسمانی اور جذباتی پہلو بہت واضح ہے اور ان کے لہجہ میں پہلی مرتبہ غزل کی عظمت اور شکوہ سے ہٹ کر دھیمی لے کی سرسراہٹ محسوس کی گئی ہے۔ ایسا بھی نہیں ہوا کہ عظمت اللہ خان کے بعد اردو گیت نے عورت کے بجائے مرد کی زبان سے اظہارِ عشق کے منصب کو کامل طور پر اختیار کر لیا (کیونکہ جدید اردو گیت میں ہندی گیت کی عام جہت آج بھی موجود ہے) ہاں اتنا فرق تو ضرور ہوا ہے کہ گیت کو عورت کے علاوہ مرد سے منسوب کرنے کا رواج بھی عام ہو گیا ہے۔ اس صورتحال کی فہم کے لئے گیت کو اس حد تک صدمہ پہنچا ہے کہ جہاں کہیں مرد کے لہجہ کی کاٹ کے ساتھ درشتی اور برتری کا احساس کچھ زیادہ قوی ہوا ہے اس سے گیت کی لطافت اور کولتا میں کمی واقع ہوئی ہے۔

عظمت اللہ خان اس صورتحال سے اس لئے محفوظ رہے کہ انہوں نے اپنے گیت میں جس مرد کو پیش کیا وہ کچی عمر اور کچے تجربات کے باعث ایک حد تک ہی عورت کی نسوانیت لئے ہوئے تھا اور شاعر نے عورت کے مخصوص انفعالی رجحان کو قائم رکھا تھا مثلاً دامن میں ہاں نہ آئے گا کا یہ نکلدا

پھول کہوں میں یا کٹی ایک کلی ابھی کھلی  
رنگ کی دل کشی بڑھی ، غم کی جھلک کھلی ملی  
دام میں یاں نہ آئے دل نہ یہاں لگائے

من کو برے جگا دیا ، پہلا سبق پڑھا دیا  
جینپ جھک مری ہوئی ، مرد مجھے بنا دیا  
دام میں یاں نہ آئے دل نہ یہاں لگائے

عظمت اللہ کے یہاں گیتوں میں دوسرے شعراء کی طرح بت پرستی اور سراپا نگاری کا پورا التزام ملتا ہے۔ فرق صرف اتنا تھا کہ اب بعض جگہوں میں مرد کی طرف سے عورت کے حسن کی تعریف کی گئی لیکن دلچسپ بات یہ ہے کہ تذکیر و تانیث کے فرق سے قطع نظر ان گیتوں میں بھی گیت کی اسی روایت کا عکس عام طور پر پایا جاتا ہے جس کے تحت شام کے رنگ روپ کی تعریف کا میلان ابھرا تھا۔ عظمت اللہ نے اس صورتحال کو اپنے گیتوں میں کچھ یوں برتا ہے۔

ہائے وہ صورت پیاری پیاری  
 بڑی بڑی آنکھیں کالی  
 چنے چنے بال بھی کالے  
 ستھری ستھری ، میٹھی میٹھی  
 بانسری کی سی آواز  
 نفیس چڑھاؤ نفیس اتار  
 سندر صورت دل میں سائے  
 دل کو لہائے دل میں آئے  
 تجھ بن جگ ہو خالی خالی  
 آندھرا دیس کی سندر پتری  
 کالی کالی کول سی کالی  
 بال بھی کالے گھن گھور گھنا  
 ہونٹ وہ گدرے جامن کے سے

اس گیت کی عام فضا سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ مرد کی طرف سے اظہار عشق کے باوجود یہ گیت ہندی گیت سے انحراف کا درجہ نہیں رکھتا۔ ہندی گیت میں شام کے لئے موہن کا لفظ بھی استعمال ہوا ہے۔ یہاں موہن موہنی میں ڈھل گیا ہے، شام کنول ایسے غنوں والا ہے۔ یہاں بڑی بڑی کالی آنکھوں نے لے لی ہے۔ جیسا کہ روایت میں آیا ہے کہ شام کا رنگ کالا ہے۔ یہاں جامن اور کالی گھنا سے مثال دے کر شاعر نے کرشن کے سراپا کی روایت سے تعلق قائم کرنے کی خواہش کا اظہار کیا ہے۔ پھر شام بانسری بجاتا ہے اور گویاں ان کے گرد رقص کرتی ہیں۔ یہاں شاعر نے محبوبہ کی آواز کو

بانسری سے تشبیہ دے رکھی ہے۔ عظمت کی عظمت اس میں مضمر ہے کہ انہوں نے اپنے گیتوں میں جہاں تک ممکن ہو سکا، پامال تشبیہات اور استعارات سے احتراز کرنے کی عمدہ کاوش کی، نیز انہوں نے گیت کے بنیادی تقاضوں اور مطالبات کا بھی بھرپور خیال رکھا ہے تاکہ ارضی وابستگی اور اس کے نکات سے تعلق خاطر قائم رکھا جاسکے، انہوں نے مذکورہ گیت میں جو لفظوں کا چناؤ کیا ہے اس سے ان کی لفظ شناسی کا صرف پتہ نہیں چلتا بلکہ ان مظاہر کو ابھارنے کی کوشش بھی کی، جس کا رشتہ ہندوستانی فضا سے نہیں بلکہ ہندوستانییت سے ہے۔ اس کے ماسوا عظمت اللہ نے اردو میں ہندی، چھند اور پنگل کا بھی آزادانہ سطح پر استعمال کیا ہے۔ مسعود حسین خان 'سریلے بول' کے دیباچہ میں رقمطراز ہیں کہ

”عظمت اللہ خان وزن کے علاوہ ہندی عروض کی وہ تمام

آزادیوں کو جو فن شعر کو پست نہیں بلند کرتی ہیں۔ نہایت

کامیابی سے اپنی شاعری میں آزمایا۔“

عظمت اللہ خان کے ہاتھوں گیت کو اردو کے مزاج سے قریب تر کرنے کی تمام کاوشیں ہوئیں لیکن اسے آگے بڑھایا، حفیظ جالندھری اور اختر شیرانی نے یہ بات ذہن نشیں رہے کہ یہ روش، بڑی احتیاط کی طالب تھی کیونکہ ہندی کے کول اور بجل الفاظ کے بجائے فارسی آمیز تراکیب کو رواج دینے سے گیت کی مخصوص نسوانیت، اس کا مزاج، لوج اور حسن کے مجروح ہونے کا احتمال تھا۔ اختر شیرانی کے گیت میں 'عشق براہ راست محبوب کے جسم سے متعلق ہے اس لئے نہ صرف اس کے پس منظر میں فطرت کی وہ علامتیں ابھری ہیں جو جذبات کو عام طور سے متحرک اور براہیختہ کرتی ہیں۔ انہوں نے موضوع کی سطح پر بھی گیت میں عورت اور مرد کے باہمی تعلق سے باہر جانے کی اجازت کم کم دی ہے..... یہ باتیں گیت کے بنیادی مزاج سے ہم آہنگ ہیں۔ یہ چند مثالیں قابل غور ہیں۔

کھو جاتے تھے جب دونوں ہم پیار کی باتوں میں

اُن چاندنی راتوں میں

لطف آتا تھا آہوں میں

مچلی ہوئی باہنوں میں پھیلے ہوئے ہاتھوں میں

ان چاندنی راتوں میں

شرماتے تھے نظارے



بہہ جاتے تھے نظارے بہکی ہوئی باتھوں میں  
ان چاندنی راتوں میں

(چاندنی راتوں میں)

وہ آنکھوں میں بستے ہیں  
رونا یہ ہے ہم پھر بھی صورت کو ترستے ہیں  
وہ آنکھوں میں بستے ہیں

دل ہوتا ہے بے کل کیوں  
آنکھوں سے یہ بادل کیوں دن رات برستے ہیں  
وہ آنکھوں میں بستے ہیں

کیا بات ہے ساجن کی  
یہ نین تو سادوں کی بدلی سے بھی ستے ہیں  
وہ آنکھوں میں بستے ہیں

(وہ آنکھوں میں بستے ہیں)

اختر شیرانی کے علاوہ حفیظ جالندھری بھی اردو گیت نگاری کی روایت میں ایک ممتاز نام ہے۔ حفیظ کا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے گیت کو ایک بڑے کینوس پر پھیلانے کا آبرو مندانہ اقدام کیا ہے۔ حفیظ نے یوں تو ایسے گیت بھی قلمبند کئے ہیں جس میں محبت کا ارضی پہلو نمایاں ہوا ہے۔ ان کے یہاں گیت کی محبت کو ایک کشادہ اور وسیع مفہوم عطا کرنے کی روش بھی اُبھری ہے۔ نیز گیت کی بت پرستی کے بنیادی عمل میں قطعاً کوئی تبدیلی نہیں آئی تھی۔ تاہم ارضی محبوب کے لئے ایک علامت بنانے کے عمل میں اندازِ نظر کی کشادگی ضرور وجود میں آگئی۔ لیکن اس اقدام سے کسی موڑ پر بھی انحراف یا بے اعتنائی کی کوئی صورت نہیں اُبھری کیونکہ گیت جس کے بارے میں یہ بات کہی گئی ہے کہ یہ بنیادی طور پر جذبہ کا دالہانہ اظہار ہے نہ کہ تحکک اور فعالیت کی۔ آپ درج ذیل گیت میں حفیظ کی کشادہ نظری و وسیع کینوس پر بت پرستی کے عمل کو رقصاں محسوس کریں گے۔ دوسری

خوبی محبت کے جذبہ کے علی الرغم محبوب کے سراپا کے علاوہ دوسرے مظاہر روایت سے وابستگی کے بھی  
شواہد ملیں گے، ملاحظہ کریں:

آم پہ کوئل کوک انھی ہے  
سنے میں ایک ہوک انھی ہے  
بن جاؤں نہ کہیں سودائی  
جانوروں کی رام دہائی  
چھپتی ہے نس نس میں  
دل ہے پرائے بس میں  
اور پریت کا یہ جذبہ وطن کو اپنے بانہوں میں یوں لے لیتا ہے  
اپنے من میں پریت بسالے  
اپنے من میں پریت  
من مندر میں پریت بسالے  
اوسور کھاد بھولے بھالے  
دل کی دنیا کر لے روشن  
اپنے گھر میں جوت جگالے  
پریت ہے تیری ریت پرانی  
بھول گیا ادبھارت والے  
پریت ہے تیری ریت

(پریت کا گیت)

عظمت اللہ، اختر شیرانی، حفیظ، ساغر اور تاثیر کے صف میں اگلا اہم نام میراجی کا ہے۔  
میراجی وہ واحد شاعر ہے جس نے گیت کے سلسلہ میں ایک نئے طرز خاص کو جگہ دی اور اردو میں گیت  
ایک باقاعدہ تحریک کی صورت اختیار کر لیتی ہے اور گیت کے دامن میں امکانات کے لئے نئے  
براعظموں کی تلاش و جستجو کے روشن اشارے بھی ملتے ہیں۔ اس تحریک کو آگے بڑھانے والوں میں اندر  
جیت شرما، آرزو لکھنوی، قیوم نظر، حفیظ ہوشیار پوری، مجروح سلطان پوری، ضیاء آبادی، امیر چند انس،

مقبول حسین احمد پوری، وقار انبالوی اور لطیف انور کے نام خاص طور پر قابل ذکر ہیں۔ لیکن ان تمام شعراء میں میراجی اپنے انفرادی تصورات کی بنیاد پر سب سے جدا اور منفرد طبیعت کے مالک تھے۔ میراجی کے گیتوں میں نہ صرف ہندی گیت کی مخصوص گھلاوٹ اور رچاؤ موجود ہے بلکہ ان میں ہندی روایات اور ہندی کے کوئل اور مترنم الفاظ کا ظلم بھی شامل ہے۔ گویا ان کے گیت کے منظر نامہ پر ہندوستانی جمالیات کی ایک قوس قزح تہی دکھائی دیتی ہے۔ اردو گیت سے ہندی کے میٹھے اور مناسب الفاظ کوٹاٹ باہر کرنے سے نہ صرف روکا بلکہ اس کی مٹھاس اور کوہلا کو لوٹانے کے لئے اپنے بہترین تخلیقی استعداد کا مظاہرہ بھی کیا کیونکہ اردو گیت کی ابتدائی شکلیں اس بات کی گواہ ہیں کہ کلاسیکی اردو شاعری میں ان اسالیب کے اثر سے نظم نے جو فی اور پختی کروٹیں لیں اس نے گیت پر بھی اثرات مرتب کئے اور اس طرح اردو گیت کی ایک نئی شکل وجود میں آئی جو اردو اور ہندی رجحانات اور میلانات کا ایک خوبصورت امتزاج ثابت ہوئی۔ گیت نما نظموں میں بھی جو تجربہ کئے گئے ان تجربوں نے بھی گیت کی تکنیک پر اثر اڑالا۔

میراجی نے ان تمام اسالیب کا نہ صرف خیال رکھا بلکہ اس کے تحفظ کے سو سو جتن بھی کئے۔ میراجی کا سب سے بڑا ماہر الامت یاز یہ ہے کہ ان کے گیت اردو ثقافت سے بہت قریب ہیں۔ ان میں گنگا جمنی تہذیب کی لہریں بھی اپنے میٹھے دھاروں کے ساتھ موجود ہیں اور ہیئت و موضوع کا ایک نیا آہنگ بھی پایا جاتا ہے۔ یہ بات ان کے احباب بھی جانتے تھے کہ انہیں موسیقی سے بڑا گہرا لگاؤ تھا جس کی وجہ سے ان کے گیتوں میں آہنگ صرف وزن کی ضرورتوں کا تقاضا نہیں، گیت کے باطنی جذبہ سے پھوٹا ہوا ایک ایسا خوش آہنگ سرچشمہ ہے جو روح اور ذہن دونوں کو بیک وقت سیراب کر رہا ہے۔ میراجی کے یہاں یہ وہ غیر معمولی خوبی ہے جو انہیں دوسرے شعراء میں ممتاز کرتی ہیں۔ مظفر علی سید نے ایک پتے کی بات کہی ہے۔

”میراجی اور دوسرے گیت لکھنے والوں میں بڑا فرق ہے کہ یہاں گیان اور دھیان ایک دوسرے سے دست و گریباں بھی رہتے تھے اور وقت پڑنے پر گھل مل بھی جاتے تھے۔ اس کی بنیادی وجہ یہ تھی کہ میراجی صرف گیت ہی نہیں لکھا کرتے بلکہ وہ نظم کے بھی باضابطہ شاعر تھے اور نظم لکھنے والے کے یہاں اس کے ذہن میں ایک فنی انضباط اور اس کی تنظیم کی پاسداری کا پورا خیال رہتا ہے۔ اسی لئے میراجی کی

نظموں کو ان کے گیتوں سے الگ نہیں کیا جاسکتا۔“ ۵

سجاد باقر رضوی نے کہیں لکھا ہے کہ میراجی کی نظمیں ان کے گیتوں سے نکلی ہوئی قلمیں ہیں، میراجی کی شخصیت ان کی نظموں اور گیتوں میں ایک برقی رو کی طرح رواں ہے۔ ان کے گیتوں میں دکھ اور کرب کی کرچیاں جو بکھری پڑی ہیں وہ رہ رہ کر ہمیں چبھتی ہیں، ان کی ذات کی باطنی ساخت میں کہیں موج تہ نشیں کی طرح موجود ہیں۔ خاص طور پر 'بنجوگ' کی ایک کیفیت 'تمناؤں کی مستقل کسک' درد مندی اور آشاؤں کی ایک بے انت دنیا، یہ ان کی ذات کے وہ مختلف گوشے ہیں جو ان کے مزاج کو گیت سے ہم آہنگ کرتے ہیں اور گیت بطور ایک صنف ان کے مزاج سے ایسا لگا کھاتا ہے کہ میراجی کے گیت نہ صرف اپنا ایک اختصاص قائم کرتے ہیں بلکہ ان کی ایک منفرد پہچان کا مؤثر وسیلہ بھی ثابت ہوتے ہیں۔ بعض لوگ کہتے ہیں کہ میراجی کے گیتوں کا 'Inspiration' میراسین سے ان کے عشق کا اظہار ہے۔ ایک بڑے فنکار کی طرح میراجی اپنے ذاتی عشق کی کشاکش سے نکل کر ایک اجتماعی نقطہ نظر کی طرف گامزن ہوتے ہیں اور یوں ان کے گیت ان کے ذاتی عشق کا مرثیہ بننے کی بجائے عشق کی کیفیت اس کے سوز و گداز، لہجہ کی کسک اور میٹھے میٹھے درد کی ایسی نئی میں ڈھل جاتے ہیں جو نہ صرف ایک صنف کے طور پر گیت کو انفرادیت بخشی ہے بلکہ میراجی کی شاعرانہ پہچان بھی بن جاتی ہے۔

میراجی کے گیت میں فکر اور سوچ کے ایسے زاویے ہوتے ہیں جو ہماری مروجہ شاعری کی شعری روایت سے مطابقت نہیں رکھتے کیونکہ ان کے موضوعات کا تنوع اور بولکھونی دیکھنی ہوتو ان کے گیتوں سے رجوع کریں مثلاً بدن کی لذت یا پھر جسم کی پکار سے متعلق کوئی بیان، کوئی اظہار، روح ابد کی تلاش اور روحانی بے چینی اور اضطراب، یہ موضوعات میراجی کو سمجھوں سے الگ بھی کرتی ہیں اور ممتاز بھی۔ میراجی کے گیت ان کے مجموعی تخلیقی عمل میں اور من حیث المجموع فنی و اسلوبی صورت کی ایک لہر تھی۔ دوسرے یہ کہ وہ ہندی گیت کی تاریخ اور ذخیرہ سے بھی آشنا تھے۔ ان کی نگاہ بھگتی عہد کے گیتوں سے بھی آگے دید، مہا بھارت، گیتا اور کالیداس کے ترجمے اور ان ترجموں میں استعمال کئے ہوئے مقامی الفاظ اور ہندوستانی روح کی گہرائیوں تک ان کی رسائی تھی۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے یہاں گیتوں میں بے کرائی ہے جسے ہم تنوع سے عبارت قرار دے سکتے ہیں۔ میراجی کے یہاں کئی ایسے موضوعات ہیں اور ان کی نظم کی اتنی کروٹیں ہیں جن کو کسی گیت لکھنے والے نے مس ہی نہیں کیا یعنی وہ موضوعات



ان کی نگاہِ التفات میں آنے سے رہ گئے۔ درج ذیل گیت ملاحظہ کریں:

پرچی بدلے نہیں تے

جب

پریت دکھائے دیس نئے

مور کھ من پر جادو کر کے

پریت سنائے راگ نئے

پریت دکھائے دیس نئے

تم کون ہو یہ تو بتاؤ ہمیں

کیا تم سپنوں کی مایا ہو

یا اس جیون کی چھایا ہو

یونہی جال میں مت الجھاؤ ہمیں

تم کون ہو یہ تو بتاؤ ہمیں

اب سکھ کی تان سنائی دی

ایک دنیا نئی دکھائی دی

اب سکھ نے بدلا بھیس نیا

اب دیکھیں گے اب دیس نیا

جب دل نے رام دہائی دی

اک دنیا نئی دکھائی دی

کوئی مانے نہ مانیں ہمیں کہنا

کوئی جانے نہ جانے ہمیں کہنا

وہی بات اکیلے میں سن کے جسے

کبھی بول اٹھنا کیا کہتے ہو؟

کبھی ایسے جیسے کبھی سنا ہی نہیں تھا چپ رہنا

کوئی مانے نہ مانے ہمیں کہنا

دور جو ہے وہ رہے اکیلا پاس بلائے کون؟  
 دل کا درد مٹائے کون  
 سدا رہے جس گھر میں اندھیرا اس میں جائے کون؟  
 سکھ کی تان لگائے کون

من کی کوڑیا کھولو کہ اس کی بوندیں پڑی  
 کھولو کوڑیاں بالم! اس کی بوندیں پڑیں  
 سامری آیا، بادل چھایا گر جا چکا، مینہ برسا یا  
 بوندیں بنیں اب دھاریں اس کی دھاریں بنیں  
 کھولو کوڑیاں من کی اس کی بوندیں پڑی  
 مندرجہ بالا گیت اس طرح کے ہیں جن کے موضوعات کا تعلق بہ غائر نظر دیکھیں تو اس کے  
 پورے سرمائے سے ہے۔ میراجی اپنے گیتوں میں محبت کے مضامین اس طرح باندھتے ہیں کہ گیت  
 زندگی کے اظہار کا ایک خوبصورت غنائی لہجہ بن جاتا ہے۔ میراجی کے اس گیت کو بھی دیکھتے چلیں:

تم اور دیس، ہم اور دیس ہم دو پریت  
 کہو کیسے چلیں  
 کیا جتن کریں  
 ہم تم دونوں انجان رہے  
 تم اور دیس، ہم اور دیس  
 کب ملے میت، یہی جگ کی ریت پنا امرت  
 دور کی جیون  
 جیون بندھن  
 سب گیانی اس کو مان رہے  
 یہی جگ کی ریت کب ملے میت

کوئی گیت اگر بن جائے ہم  
 ہر سُر سے رس نکاتے ہیں  
 اور بھول کے یاد نہ آتے ہم  
 بادل ہوتے  
 گھلے گھلے  
 آکاش میں ہی کھو جاتے ہم  
 اور ایسے امر ہو جاتے ہم  
 دریا ہوتے  
 بہتے بہتے  
 پھر ساگر میں مل جاتے ہم  
 اور مل کر دھوم مچاتے ہم  
 یہ گیت ہمیشہ گاتے ہم  
 ”سب گیانی ہی انجان رہے“  
 لیکن کیا ہو  
 جب ایسا ہو

ہم اور دلیں تم اور دلیں

اس گیت کی ’سمیٹری‘ پر غور کریں، توانی کا کیا فنکارانہ استعمال ہوا ہے۔ ترتیب و تہذیب  
 انضباط و انضام کا ایک یا معنی منظر نامہ آنکھوں کے سامنے کھینچ جاتا ہے۔ جذبہ اور فکر کی آمیزش کمال  
 کے درجہ پر پہنچا ہوا ہے۔ لفظوں کی نشست و برخاست اور اس کے ہنرمندانہ درو بست کو جاننے  
 پہچاننے والا کمپوزر اس کی دھن بنائے تو یہ موسیقی آنکھوں سے دیکھ کر اور خیال کے کانوں سے سننے کی  
 بجائے سچ سچ کے کانوں سے بھی سنی جاسکتی ہے۔ اگر کوئی کہتا ہے کہ ہمارے یہاں ایسے کمپوزر  
 دستیاب نہیں ہیں تو پھر میراجی کا تصور اس سے زیادہ نہیں کہ وہ غلط زمانے میں پیدا ہو گیا۔

دو پریتوں کا فاصلہ..... دو دریاؤں اور دو بادلوں کے فاصلے سے کس قدر مختلف ہے۔  
 دریا بہتے بہتے اپنے چکدار راستوں کو منتخب کرتے ہوئے اپنی مرضی سے زمین سے کہیں کہیں مل سکتے

تھے۔ بادلوں کی آزادانہ رفتار میں بھی اس کا امکان تھا مگر دو پیار کرنے والے اپنی اپنی شخصیت کے اعتبار سے اتنے ہی اٹل اور زمین سے بندھے ہوئے ہوتے ہیں۔ اس میں جذبہ کی کڑھکی سے لے کر آرزو کی نرمی و گداز تک تمام لمحے اور تمام مرحلے سموئے ہوئے ہیں۔

میراجی اور دوسرے گیت لکھنے والوں میں سب سے نمایاں اور واضح فرق یہ ہے کہ یہاں گیان دھیان ایک دوسرے سے دست و گریباں بھی رہتے تھے اور موقع پڑنے پر گھل مل بھی جاتے تھے پھر کوئی گیانی میں مقلب ہو کر ایک بڑی ہی مفکرانہ اور عالمانہ سوچ بچار کا باعث بنتا ہے۔ گیت میں کئی جگہ کہانی اور شاعر کی یہ کشمکش اور آویزش ہی شاعری کا موضوع ہے اور کبھی کبھی یہ بھی دیکھا گیا ہے کہ دونوں ایک ہی قالب اختیار کر کے زندگی کا کوئی نیاز ادویہ ڈھونڈنے اور اس کو ہر لحاظ سے بنانے سنوارنے کی فکر میں غلطاں نظر آتے ہیں۔ کبھی ان گیتوں میں گیانی میراجی سے لے کر علامتی شاعروں تک ہر ایک کی آواز کو اپنی آواز میں شامل کئے چلا جاتا ہے اور کبھی کوئی ایسی بالکل الگ تان مارنے پر مائل نظر آتا ہے۔ سجاد باقر رضوی اس سلسلہ میں رقمطراز ہیں:

”انہوں نے اس بھیڑ چال میں اُس میراجی کی تلاش کو اپنا <sup>مطلح</sup> نظر بنایا ہے جو دراصل حقیقی میراجی کی ذات ہے انہیں اس میراجی سے کوئی غرض نہیں جس نے یا خود سوانگ رچایا یا پھر ان کے احباب بجائے چارہ سازی و حشت کے ان کے خارجی وجود کو رنگارنگ بنانے کی بھرپور کوشش کی۔“ ۹

لیکن سجاد رضوی میراجی سے خود بھی ردِ بد ہوتا چاہتے تھے اور ہمیں بھی ردِ بد کرانا چاہتے ہیں۔ غور فرمائیے:

”آج کی اس محفل میں بہت سے ایسے لوگ موجود ہیں جو میراجی کے سارے شخصیت ذاتی، روپ و بہرہ و پ سے واقف ہیں۔ میں میراجی کو اس حیثیت سے نہیں جانتا، ان کی ہیئت کذائی، ان کی نفسیاتی الجھن اور ان کے تمام اعمال و افعال جو انہیں دوسرے انسانوں سے ممتاز کرتے تھے۔ میرا موضوع نہیں، میں تھوڑا بہت اس میراجی کو جان سکا ہوں جو اپنی روح میں چھپے ہوئے دکھ و دردِ پیار جسم کی پکار اور حیات کی کشاکش کو لفظوں کا روپ دینا اور پھر ان لفظوں کو ایک دوسرے میں پرو کر ہار گوندنا تھا اور اس ہار کو گیت کا نام دینا تھا اور ہماری ہر تصنع تہذیبی دنیا اپنے کھوئے ہوئے خلوص اور تصنع



کے بوجھ تلے دبی ہوئی معصومیت کا سراغ میراجی کے گیتوں کے ذریعہ پالیتی تھی۔  
 فانی انسان مر گیا مگر تخلیقی انسان میراجی اپنے گیتوں میں آج بھی جیتا ہے اور میری  
 اس تخلیقی انسان سے ملاقات ہے اور ایک شام ٹی وی ہاؤس میں چائے کی چسکی لیتے  
 ہوئے ناصر کاظمی نے مجھ سے پوچھا۔ ہاں تو پھر گیت سنتے ہیں۔“

بعض لوگ یہ سوال قائم کرتے ہیں کہ میراجی کے گیتوں کے حوالے سے میراجی کی شعری  
 کاوشوں کی کیا معنویت ہے؟ میرا خیال (جو ممکن ہے غلط بھی ہو سکتا ہے اور بے بنیاد بھی) میراجی کی  
 نظمیں ان کے گیتوں سے پھوٹے ہوئے سرچشمہ ہیں جس سے میراجی کی تخلیقی ذات پورے طور سے  
 سرشار ہے اس لئے میراجی کی نظموں کی عظمت اور اس کے باطنی ہونے کے اسباب کی تفہیم کیلئے ان کی  
 نظموں کے سامنے گیت کو رکھنا ہوگا۔ یہ بات ایک بدیہی حقیقت ہے اور جس سے ہم اور آپ تقریباً  
 سبھی واقف ہیں کہ جب عورت مرد سے عشق کرتی ہے تو گیت جنم لیتے ہیں اور مرد عورت کے سامنے  
 جب اپنے جذبات کا اظہار کرتا ہے تو غزل وجود میں آتی ہے۔ بادی النظر میں یہ بات بڑی سطحی سی  
 معلوم ہوتی ہے، مگر اس کے علامتی مفہوم بہت وسیع ہیں۔ دراصل عورت علامت ہے، جبلت، جذبات،  
 احساسات کی رنگارنگ اور پیہم بدلتی ہوئی دنیا کی یہ تمام واردات جذباتی بھی ہیں اور جنسی بھی یا اس  
 بات کو یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ وہ علامت ہے لاشعور کے تخلیقی اصول کی۔ اس لئے غزل، جذبات کی  
 تنظیم اور انضباط سے عبارت ہے کیونکہ غزل کا یہ اساسی اصول ہے اور اظہار جذبات گیت کا طرہ اختیار  
 ہے۔ میراجی شعوری طور پر تو ایسا نہیں کرتے لیکن تخلیقی عمل میں ان کے ساتھ کچھ گھلے ہو جاتے ہیں۔  
 میرے کہنے کا مقصد یہ ہے کہ میراجی سے وہ ثناء اللہ بن جاتے ہیں کہ وہ میراجی رہتے ہیں یا میرابائی اس  
 سے تخلیقی عمل میں مشکل یہ آن پڑتی ہے کہ میراجی بجائے جذبات کے اظہار پر زور دینے کے ہیئت کے  
 تجربوں میں کبھی مصروف دکھائی دیتے ہیں تو کبھی گیتوں میں فکری عنصر کو داخل کرنے پر سنجیدہ نظر آتے  
 ہیں۔ ہیئت کے تجربہ ہوں یا پھر فکری عناصر کی تنظیم و تشکیل میں اشتہاک کی صورت ان تمام کارکردگی کا  
 تعلق شعور کی دنیا سے ہے یعنی کہ تنظیمی اصول سے اس طرح میراجی اپنے تخلیقی عمل میں مرد کی ماہیت  
 اختیار کر لیتے ہیں اور اس طرح ثناء اللہ کے جون میں واپس آ جاتے ہیں اور پھر ان کے گیتوں میں نتیجتاً  
 جذبہ کی آغچ کم ہو جاتی ہے بلکہ مدغم پڑ جاتی ہے اور پھر گیت تنظیمی امور کی زیادتی کی وجہ سے نظم کی  
 سرحدوں کو چھوئے لگتی ہے۔ اس کشمکش کو ایک گیت کے ذریعہ سمجھا جاسکتا ہے۔

ایسا تو دیکھانہ تھا جیسا دل بے چین ہے آج

گھاؤ نیند سے چونک اٹھا ہے

آنکھ جھپکتے دروڑ ہا ہے

کالی گھٹا ہے ان آنکھوں کا

رستا کا جل یاد آتا ہے

درد کی فوجیں جیت رہی ہیں

کیسی گھڑیاں بیت رہی ہیں

ایسا تو دیکھانہ تھا جیسا دل بے چین ہے آج

بستی تھی وہ روپ نگر کی

خوشبو چھائی ہوئی تھی اگر کی

اب سنسان سماں ہے

برکھا لگی ہے چشم ترکو

آنسو تھک کر چور ہوئے ہیں

رہبرانی دور ہوئے ہیں

نیری من یہ سوچ رہا ہے اب کس کا ہے راج

اس گیت کو پڑھ کر آپ اندازہ آسانی سے لگائیں گے کہ یہ گیت میراجی کی بجائے شاء اللہ ڈار

نے لکھا ہے لیکن اب جو گیت میں آپ کے سامنے پیش کرنے جا رہا ہے وہ حقیقی معنوں میں میراجی کا

معلوم پڑے گا کیونکہ اس گیت میں میراجی کی افتاد طبع کی وہ خاص رنگ موجود ہے جو صرف میراجی

سے منسوب ہے ملاحظہ کریں۔

پیا پیا کہے جائے چہا، نیری یوں سنائے

کیسے کروں پیا کیسے سونا آنگن بھائے

پیا پیارے جائے چہا

داتا سے جب مانگے بھکاری جو مانگے سو پائے

مانگ مانگ کے بول تھکی میں اب ہے اکیلی ہائے

پیا پیارے جائے چہا

بھائے پیا کو دیس پرایا، ہم کو پیا سہائے  
 اور نہیں سکھ چھین جگت میں کس کو کون بلائے  
 پیا پیار لے جائے پیہا  
 مٹے روپ کو کون سنوارے، بگڑی بات بنائے  
 کیسے بنے اب سانجھ سویرا کیسے نیا دن آئے  
 پیا پیار لے جائے پیہا

ثناء اللہ اس نظم میں میراجی کے قالب میں کیا بدلے بدلے لگ رہے ہیں ثناء اللہ کا میراجی بننے کا واقعہ کوئی معمولی واقعہ نہیں تھا کیونکہ میراجی نے جدید اردو نظم کو تو نگر بنانے میں جو کارہائے نمایاں انجام دیا ہے وہ ثناء اللہ سے میراجی بننے کے پورے تفاعل کا با معنی ثمر ہے جہاں تک میراجی نظر ہے مجھے میراجی کی شخصی زندگی سے کوئی الجھن نہیں ہے نہ ہی کوئی سروکار ہے۔ میراجی سے عشق اور اس کی تفتیش و چھان بین کا کام سہل انگار نقادوں پر چھوڑنا ہوں وہ ان واقعات کے حوالہ سے میراجی کی جو بھی تصویر بنانا چاہتے ہیں یہ ان کے صوابدید پر چھوڑ دینا چاہئے۔ گیت کی روایت کا ایک اور روشن پہلو ہے جس سے ڈسکورس اب تک قائم نہ ہو سکا لیکن میں سمجھتا ہوں کہ اس پہلو یا اس جہت کی بھی طرفیں کھول دی جائیں کیونکہ تشکیلی مرحلہ میں ان واقعات کا ہی عمل دخل رہا ہے۔

گیتوں کی روایت ہندوستانی قومیت اور ہندوستانی تہذیب کے تصور کی ایک شکل ہے اس کے ساتھ اس حقیقت کو بھی پیش نظر رکھنے کی اشد ضرورت ہے کہ میراجی کے زمانہ میں معاشی، معاشرتی، سیاسی الجھنیں بڑھ گئی تھیں اور جاگیردارانہ نظام ایک عرصہ سے جاں بلب تھا گویا کہ سنگینی کی کیفیت میں مبتلا تھا۔ تاجر پیشہ لوگ نئی قوتوں کے ہم رکاب تھے۔ پرانا نظام اقتدار اور باطنی سطح پر شکستگی سے چور ہونے کے نتیجہ میں نئے نظام میں کھپنا تو دور کی بات ہے، ہم آہنگی پیدا کرنے میں بھی کامیابی نہیں ہو رہی تھی جس کا لازمی نتیجہ تھا کہ مختلف نوعیت کی ذہنی الجھن اور بے چارگی کا احساس پیدا ہو چلا اس طرح کے منظر نامہ میں تہذیب کا خارجی پہلو جو تکلف اور تصنع سے عبارت ہے انسان کی جذباتی زندگی سے اس کے رابطے ٹوٹنے لگتے ہیں۔ زندگی کے دیران ہونے کا احساس پہنتا ہے۔ کوئی چاہے تو اس طرز عمل کو زندگی سے گلو خلاصی سے بھی تعبیر کر سکتا ہے لیکن فراریت یا گلو خلاصی زندگی کو زیادہ زرخیز بنانے کا ایک بھرپور تفاعل ہے اسے آپ دوسرے لفظوں میں یوں سمجھیں کہ پر تصنع تہذیبی زندگی کے معانی،

زندگی کی خشک سالی یا خرابہ ہے یا تصنع کی جب ہم نفی کرتے ہیں تو دراصل ہم خلوص جذبات کا اظہار کر رہے ہوتے ہیں۔ وہ جذبات جس کا سرچشمہ انسان کی ذات کی کہیں گہرائیوں میں چھپا ہے اور یہ وہ تمام کیفیات ہیں جو صنعت شعر میں ڈھلتی ہیں تو گیت کی شکل اختیار کر لیتی ہیں۔ گیتوں میں انسانی تہذیب، شعوری دنیا کے پیراہن کو اتار کر فطرت کی معصومیت، سادگی اور اخلاص سے ہم کنار ہو جاتی ہے۔ گیت میں استدلال تلاش نہیں کی جاتی۔ میراجی نے اس نکتہ کی واضح گائی یوں کی ہے ان کا کہنا ہے

کہ آپ 'کیوں' اور

'کیسے' نہیں پوچھ سکتے

جو باتیں اوپر کہی گئی ہیں ممکن ہے آپ کے اذہان ان باتوں سے کچھ بوجھل پن محسوس کر رہے ہوں گے نتیجے میں توازن کی خاطر میراجی کا چھوٹا سا گیت سنا دیتا ہوں۔

بھیج بھجج سندیرہ اپنے مجھے بلانے والے  
جب تیرا سندیرہ آئے برہ آگن بھڑ کائے  
ساگر نینوں کا سوکھے من کا سونا بہہ جائے  
بیٹے سکھ جب یاد آجائیں، من چٹکی میں مسلیں  
بے بس من کچھ نہ کر سکے اور تڑپ تڑپ رہ جائے  
دل کو سکھ دینے والے دل کو تڑپانے والے  
بھیج بھجج سندیرہ اپنے مجھے سنانے والے  
ملنے میں مجبوری ہے پر سندیرہ تو آئیں  
برہ آگن بھڑ کائیں من کو تیرا نام چائیں  
تیرا نام چائیں من کو کیا کیا سکھ پہنچائیں  
آشا ایک ہے اب سندیرہ آئیں آئیں آئیں

میراجی کے گیت کا ایک نمایاں وصف ان کے یہاں ایسے الفاظ کا دروبست ہے جو نغماتی آہنگ سے بھرپور ہوتے ہیں اور ان کی سوچ کو آہنگ کے فطری سانچوں میں سمودیتے ہیں۔ اس لئے ان کی بیشتر نظموں میں ایک فطری نغماتی بہاؤ ہے کہ روانی، لوچ اور ٹپک کا احساس ہوتا ہے جس میں کسی صنعت گری یا Artifact کے دخل کا دور دور تک کوئی شائبہ بھی نہیں۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ جیسے



کوئی راگ گلے کی کول حرکتوں سے خوبصورت دھن بکھیرتا ہوا راگ کے مرکزی خیال کے بارگردد ایک ہلکا پھلکا غبار سا پیدا کرتا جا رہا ہے۔ راگ کے مزاج اور اس کی نوعیت سے کماحقہ واقفیت کے لئے یا اس کی صحیح تفہیم کے لئے سننے والوں کو بھی اپنی سوچ میں لچک پیدا کر کے اتنا لطیف بنانا پڑے گا جتنی لطافت راگ کے بطن میں موجود ہے۔ بعض سامع ایسے بھی ہیں جو راگ کی اوپری ٹیپ ٹاپ سے خراماں خراماں گزر جاتے ہیں اور یوں وہ راگ کے مرکزی خیال کی یافت میں ناکام ثابت ہوتے ہیں۔ بہت کم خوش نصیب ایسے ہیں جو ان راگوں کے عقب میں جاری جذبوں کے بیٹھے دھاروں سے اپنی تشنگی کو دور کر پاتے ہیں۔

اس خیال سے میراجی کے زیادہ تر قارئین اتفاق کریں گے کہ اُن کا ذہن یا اس کے تار و پود میں ہندوستانی پوری طرح رچی بسی تھی اس کا سبب میراجی کے ذہن کا دیو مالائی عہد سے متصف ہونا ہے۔ وہ باطنی طور پر اس ثقافت سے قلبی وابستگی پر آمادہ تھے جس نے کالیداس اور میرابائی جیسے فن کاروں کو جنم دیا۔ میرابائی اس سماج کا فرد بننا چاہتی تھی جس سماج کے گرامر میں کسی کہانی اور رشی کو دوسرے فنون سے روشناس ہونے کے ساتھ راگ و دیا سے بھی واقف ہونا پڑتا تھا۔ میراجی کا بھی ذہن اور مزاج آریائی ہے اور وہ اپنے آباؤ اجداد کی طرح گیان دھیان کے مدار میں پہنچنے کے لئے سُر 'تان اور اس کی وڈیا کی تحصیل کیلئے خیال کی گہاؤں میں نقب زن ہوتا ہے۔ موسیقی کے احساس اور آہنگ کے پس منظر میں آریائی ذوق و شوق اور فلسفہ ویدانت کا نرم سیرور یا جس کی سچلی لہریں اس کے زمانہ سے چھیڑ کرتی ہیں۔ بے تکلف اور فطری بہاؤ میراجی کے گیتوں کا مہتم بالشان امتیاز ہے اور یہ امتیازی خوبی میراجی کی ایک خاص قسم کی نظم کا Framework بناتا ہے۔ اس ڈھانچے کی ساخت کو کچھ اس طرح تعمیر کرتا ہے کہ ہر نظم کا ایک آدھ مصرعہ جوابدائی بند میں در آتا ہے وہ پوری نظم میں تھوڑا بہت رد و بدل کے بعد مختلف مقامات پر دہرایا جاتا ہے۔ میراجی اس مخصوص فنی وصف سے پڑھنے اور سننے والوں کو خارجی مظاہر سے بے نیاز کر کے نظم کے اندرونی آہنگ میں مگن رکھتا ہے۔ اس کی وجہ اس کا فطری جذبہ آہنگ ہے۔ ایک نظم بہ عنوان طالب علم کا بند ملاحظہ کریں۔

تم کو معلوم ہے تیمور کی فوجیں جس وقت

اپنے دشمن پر چڑھائی کرتی تھیں

عورتیں پیچھے رہا کرتی تھیں

نظم کی سی مٹری پر غور فرمائیے۔ پہلا بند یہاں ختم ہوتا تھا اور غور تمیں پیچھے رہا کرتی تھیں والا مصرعہ آنے والے مختلف بندوں میں معمولی سی تبدیلی کے ساتھ مناسب موقعوں پر آتا ہے اور خیال میں راگ کے فزوں تر ہونے کا احساس دلاتا ہے۔ میراجی کی نظموں کے اس راگ رس والے ڈھانچہ سے اس کی نظموں میں موسیقی کا ایک منفرد قسم کا شعور دکھائی دیتا ہے جو آج ہمارے دوسرے شاعروں کے یہاں موجود تو ہے لیکن اتنی پختگی اور توازن کے ساتھ نہیں۔ میراجی کے سلسلہ میں ہم کہیں یہ کہہ آئے ہیں کہ میراجی نے اپنی نظموں اور گیتوں میں ٹیپ سے بہت ہی عمدہ کام لیا ہے۔ کئی بار تو استھائی گیت کے بنیادی بول ہیں میراجی اپنی فنی سوجھ بوجھ اور تکنیکی ہنرمندی سے کبھی ٹیپ لاتے ہیں اور کبھی وہ چھوٹے بڑے مصرعوں کے گھٹتے بڑھتے آہنگ سے عمدہ طریقہ سے کام لیتے ہیں۔ ڈاکٹر قیصر جہاں ایک جگہ رقمطراز ہیں کہ

”ٹیپ کے مصرعوں کی تکرار سے میراجی نے اپنے گیتوں کی موسیقیت کو بڑھایا ہے ان کے گیتوں کے ٹیپ کے مصرعہ نہ صرف موسیقیت میں اضافہ کرتے ہیں بلکہ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ان کی زندگی کا کوئی انوکھا احساس جو کبھی سرسرا تا ہوا مچلتا پلک جھپکتے دل سے گزر گیا تھا پھر پوری شدت کے ساتھ لوٹ آیا ہے اور اس نے فوراً لفظوں کا جامہ پہن لیا۔“

لیکن میراجی ٹیپ کے مصرعہ صرف فنی لوازم کے طور پر ہی استعمال نہیں کرتے اور تکنیک کی کوئی نئی پھلجھڑی چھوڑنے کے بھی وہ قائل نہیں ہیں بلکہ اس طرح کے التزام سے خیال کے ارتقاء اور جذبہ کی شدت کے تاثر کو قائم رکھنے کا بھی کام لیتے ہیں۔ درج ذیل گیتوں کے ٹیپ کے بندوں میں یہی کیفیت ہویدا ہے۔ جہاں ٹیپ کہیں سالم ہے اور کبھی اس کی تکرار ہے اور کہیں آ رہے ٹیپ کو دہرانے کا منظر ہے:

تم دور ہی دور سے دیکھو ہمیں  
ہم دور ہی دور سے دیکھیں تمہیں  
یونہی ناؤ ہے ندی بھی بڑھے  
بڑھتے بڑھتے ساگر سے لے

پرچی کیسے بات کرے پریم سے  
 جی ہی جی میں ڈرے  
 کہے سے جانے کیا کوئی سمجھے  
 اچھے کو بھی برا کوئی سمجھے  
 جگ کی آنکھ نہ دیکھے  
 مکن کو کھوئے اس کو کھرے  
 جہنم سے کیسے بات کرے

سوکھیں تال جب برکھا جائے  
 جی سے سادون رُت بھلائے  
 پیت کی ریت انوکھی دیکھی  
 نین بھرے کے بھرے  
 جہنم سے کیسے بات کرے

میراجی کے گیتوں میں ٹیپ کے مصرعے بڑے سلیقہ سے ادا ہوتے ہیں اور تکرار سے ایک انوکھی کیفیت جنم لیتی ہے جو دلکش اور دلآویز ہوتی ہے۔ اسے سلیقہ سے برتا گیا ہے۔ میراجی کا دوسرا کمال یہ ہے کہ وہ اس نوع کے تکرار میں ایک ڈرامائی کیفیت پیدا کر دیتے ہیں۔ اب غور کریں تو یہ ٹیپ کی ترتیب جذبات کی زندگی کے ایک واقعہ کے عین درمیان لاکھڑا کر دیتی ہے۔ یہی دراصل ڈرامائیت کی تار و پود ہے۔ میراجی اس سارے تغافل کو ایک فنی وحدت میں ڈھالنے کا سلیقہ رکھتے ہیں۔ انہوں نے باضابطہ بعض گیت دھن اور تال کے پیش نظر لکھے ہیں اور ان گیتوں کو لکھتے وقت ان کے ذہن میں دھن بھی تھیں۔ خود میراجی گیت کو گانے سے الگ نہیں کرتے۔ وہ اس سلسلہ میں رقمطراز ہیں:

”کتابی ڈراموں کی طرح یہ گیت کتابی نہیں بلکہ گانے کے لئے ہیں۔ موسیقی شعر سے کہیں بڑھ کر سخت اصولوں کی پابند ہوتے ہوئے بھی ایک بے ساختہ فن ہے اور لکھنے والوں نے ان تینوں کی تخلیق کے پس منظر میں اسی خیال کو مد نظر رکھا تھا۔“

آئندہ بھی موقع ہوا تو ان کو بٹھائی ہوئی دھنوں کے ساتھ بھی پیش کیا جاسکے گا۔“

میراجی کو ہندوستانی موسیقی اور اس کے مختلف راگوں سے بڑا گہرا لگاؤ تھا دوسری اچھی بات یہ کہ ہندی فضا کے بعد اجنبیت کا احساس نہیں ہوتا۔ پر انہوں نے موسیقی اور رقص کے مختلف جہتوں سے نہ صرف استفادہ کیا ہے بلکہ کئی نظموں اور گیت میں اس طرز کو راہ دی ہے کئی نظموں میں اس کے استعمالات دیکھنے کو ملتے ہیں۔ ایسا لگتا ہے کہ وہ رقص اور موسیقی کی مبادیات اور اس کی ترقی یافتہ شکلوں سے بخوبی واقف تھے۔

میراجی کے گیتوں سے جے جے دنتی اور دیس کا یہ استخراج اور گائیکی خاص اس بات کا شناس نامہ ہے کہ گیتوں کی تخلیق کے وقت ان کی دھنیں بھی ان کے ذہن میں ہوتی تھیں اس سلسلہ میں چند مثالیں پیش کی جا رہی ہیں۔

جیون ایک مداری پیارے کھول رکھی ہے پٹاری  
کبھی تو دکھ کا ناگ نکالے بل میں اسے چھپالے  
کبھی ہنسائے کبھی رُلانے بن بجا کر سب کو رچھائے  
اس کی ریت انوکھی نیاری جیون ایک مداری  
من کی کوڑیاں کھول کہ اس کی بوندیں پڑیں  
کھولو کوڑیاں بالم! رس کی بوندیں پڑیں

ایک بستی جانی پہچانی یہ دھن تو ہے بہت پرانی  
دل میں ہے دھیان ہمارے  
نیلے منڈل کے تارے  
اور چند رجوت کے دھارے  
سب گائیں مینھی بانی  
اک بستی جانی پہچانی یہ دھن تو ہے بہت پرانی

اس طرح کے اور بھی گیت ہیں جو سُر تال کے مطالبات پر پورے اترتے ہیں اور ان شرطوں کا بھی خیال رکھا جاتا ہے جو گانے کی بنیادی ضرورت ہے اور اس کے لئے میراجی نے بحرؤں کے



انتخاب میں بڑی فنی چابک دستی کا ثبوت دیا ہے کیونکہ یہ بحر میں ان کی جذباتی کیفیات کا بہترین ترجمان ہیں۔

آپ دیکھیں گے کہ ان کے اکثر گیت فعلن فعلن اور مفعول مفعولون کے پیکدار وزن میں لکھے گئے ہیں۔ وہ خبر کے آثار چھ ماؤ کی کیفیت سے فضا بندی کرتے ہیں اور حروف کی تکرار سے ایک ایسی دلکش گونج پیدا کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں جو موسیقیت کی مجموعی فضا اور موضوع کی مناسبت سے ایک صوتی منظر خلق کر دیتی ہے۔ مثالیں ملاحظہ کریں۔

دھیمی دھیمی دھن کی لہریں ایک پل میں بن جائیں آگ  
مور کھمن پر جادو کر کے پر بت سنائے راگ نئے  
پر بت دکھائے دیس نئے  
پر مکی بدلے بھیجے نئے  
جب

پر بت دکھائے دیس نئے  
جگ جگ جوت چلے جیون کی  
جوت چلے جیون کی  
دیوالی ہے اپنے فن کی  
سندر موہن دھپ کی مالا  
تن اجیالا من اجیالا  
جیسے شو بھانٹی دھن کی  
جگہ جگہ جوت چلے جیون کی

ان گیتوں کی بناوٹ پر غور کریں گے تو پتہ چلے گا کہ میراجی نے اس کے داخلی نظام میں بھی قوافی کا بڑا بلیغ التزام کیا ہے اور حروف علت اور حروف صحیح کے متوازی سلسلوں سے بھی فنی گہمی پیدا کی ہے ملاحظہ کریں:

پل میں ایسا پل میں دیا

دل کا حال ہے کیسا موہن

تو کیوں جانے تو کیوں پہچانے  
تیری رات سہانی موہن  
جیون پیشی کہانی موہن  
سانس سانس امرت کا سوتا  
تیرا کنول لاقانی موہن

آخر میں اتنا کہوں کہ میراجی کا تصور گیت، گیت کے معاملہ میں زیادہ جاندار اور قابل ستائش ہے کیونکہ میراجی اس تصور کے زیر اثر سوچتے ہوئے لہجہ میں نغمہ سنج ہوئے اور اس تصور کے مقابل کیا کچھ نہیں تخلیق کیا، وہ ہم سب کے سامنے ہے مگر شاعروں کا تصور شعر کئی بار دیکھا گیا ہے کہ ان کے شاعرانہ کارناموں پر سبقت لے جاتا ہے اور اس راہ پر چل کر مزید نشوونما کا امکان بھی پیدا ہوتا ہے۔ خود میراجی نے عظمت اللہ کے دکھائے ہوئے راستے کا شعور پیدا کیا اور اپنے من کی آگ اور گیان سے نئی منزلیں طے کر لینے کے بعد پھر انہوں نے اپنے لئے ایک الگ راہ کی بنا ڈالی جو میراجی کی خالصتاً اپنی راہ تھی۔

## غزلیں

جہاں تک غزلیہ شاعری کا سوال ہے تو میراجی نے اس میدان میں، تخلیقی پلہ تازی کم کی ہے۔ ان کا طبعی میلان اور فکری رجحان غزل کے مقابلے میں نظم اور گیت کی طرف زیادہ رہا ہے۔ لہذا جو بات ان کی نظموں اور گیتوں میں دیکھنے کو ملی ہے اس سے ان کی غزلیہ شاعری تہی دامن نظر آتی ہے۔ دراصل، غزل کی ہیئت شاعر کو بسا اوقات پایید زنجیر کر دیتی ہے اور میراجی کی طبیعت بالکل اس قید و بند سے آزادی کی متمنی رہی ہے کیونکہ میراجی بالکل مختلف افتاد طبع کے حامل تھے، ان کی شخصی زندگی کا جب آپ مطالعہ کریں گے تو آپ کو اس کے شواہد جاہے جالیں گے کہ وہ غزل کی بستی پابندیوں میں رہ کر شاعری نہیں کر سکتے تھے ان کے فنی سفر میں بھی اس بات کی بڑی اہمیت ہے۔ انہوں نے غزل کی شاعری تو کئی نظموں میں بھی، ان دیتوں کو کم ہی متہ لگایا ہے بلکہ دیتوں کے نئے نئے تجربات سے ایوان شاعری کو سجانے اور سنوارنے میں کم محنت نہیں کی ہے۔ ان کی نظمیں ان کے ذہن میں خیال کی سطح پر جو نقوش ثبت کرتی ہیں وہ انہیں وہی شکل عطا کر دیتے ہیں۔ دوسری اہم وجہ یہ ہے کہ میراجی کی نظموں کی مجموعی فضا بہت حد تک ہندی آمیز رہی ہے، اپنے مزاج کے اعتبار سے ہندی تہذیب سے ان کی

قرابت، عجیبی روایت کے مقابلہ میں زیادہ نمایاں ہے جب کہ یہ ایک بدیہی حقیقت ہے کہ غزل کی قضا اس کے علائقہ واستعارے، صنائع بدائع، اسلامی تہذیب کے لفظن سے نمود پذیر ہوئے ہیں۔ ہندی مزاج کا یہ خاصہ ہے کہ وہ جذبہ کے سلسلہ سے زیادہ پھیلاؤ کو اہمیت دیتی ہے۔ جب کہ غزل میں جذبے کا سلسلہ اس کا بنیادی مزاج رہا ہے۔ اس سیاق میں میراجی کی غزلوں کا اگر آپ جائزہ لیں گے تو آپ کو پتہ چلے گا کہ انہوں نے کل سترہ غزلیں کہی ہیں جن میں نو غزلیں ان کے مجموعہ 'تین رنگ' میں شامل ہیں۔ البتہ کلیات میراجی، جو جیل جالبی نے ترتیب دی ہے، انہوں نے تین رنگ کی غزلوں کے علاوہ آٹھ اور غزلیں بھی شامل کی ہیں۔ ان میں پانچ غزلیں 'نیادور' کراچی سے لی گئی ہیں۔ ایک غزل 'سیپ' کراچی سے اور ایک غزل 'خیال' بمبئی سے اور ایک غزل 'شعر و حکمت' حیدرآباد سے۔ اس طرح مجموعی طور پر کل سترہ غزلیں بنتی ہیں جو کلیات میراجی میں شامل ہیں۔ میراجی کی غزلیں اسلوب اور آہنگ کی سطح پر تین پہلوؤں پر محیط ہیں۔ ان کے لب و لہجہ کی دھمک کہیں کہیں گیت کے مزاج کی پاسداری بھی کرتی ہے اور 'لوک آہنگ' نے ان کی غزلوں کو ایک الگ انفراد عطا کر دیا ہے کہیں کہیں نظیر سے استفادہ کا بھی پتہ چلتا ہے۔ نظیر کے اثر سے ایک نوع کا لہجہ میں درویشانہ اور فقیرانہ آہنگ پیدا ہو گیا ہے۔ میر تقی کے اثرات کے سلسلہ میں خود میراجی کا یہ اعتراف ملاحظہ کریں:

میر لے تھے میراجی سے باتوں سے ہم جان گئے

فیض کا چشمہ جاری ہے، حفظ ان کا دیوان کریں

در اصل میر اور میراجی کے مزاجوں میں ہم آہنگی نظر آتی ہے۔ کسی نے خوب کہا ہے کہ ان دونوں شعراء کے ناموں کی مناسبت بھی مزاجوں کی باطنی سطح پر ہم آہنگی کی طرف اشارہ کر رہی ہے۔ میں جب میراجی اور میر کے یہاں تھوڑی بہت مزاجوں میں کہیں کہیں مشابہت کی باتیں کر رہا تھا تو مجھے شمس الرحمن فاروقی کے مضمون کا یہ اقتباس یاد آ گیا جہاں وہ میر کے لب و لہجہ سے استفادہ کے تعلق سے یوں رقمطراز ہیں کہ:

”ہمارے یہاں اس میدان میں ظفر اقبال اور عادل منصور کی تجزیوں کی اصل

میراجی کے یہاں دیکھی جاسکتی ہے۔“

مندرجہ ذیل غزل میر کی زمین اور بحر میں ہے اور اگرچہ غیر سنجیدہ ہے لیکن میر کے آہنگ کو حیرت انگیز قدرت و کلام کے ساتھ گرفت میں لاتی ہے۔

ہم تو تمہیں دانا سمجھتے تھے، بھید کی بات بتا دی ہے  
 اس دن کو ہم کہتے تھے کیا فائدہ ایسے پینے میں  
 کوٹھا اٹاری منزل بھاری حوصلے جی کے نکالیں گے  
 سامنا ان سے اچانک ہو جائے جو کسی دن زینے میں  
 اس پر ظفر اقبال کا مطلع یاد آیا:

کمرے میں ہو مڈبھیر کہ زینے پہ ملاقات  
 سہتا ہوں میں اس شوخ کے سینے پہ ملاقات

میر کی مخصوص بحر فانی، فراق سے لے کر خلیل الرحمن اعظمی، باقر مہدی اور ابن انشاء تک کئی  
 لوگوں نے استعمال کیا ہے۔ یعنی میراجی اس میدان میں اکیلے نہ تھے اور نہ پہلے تھے لیکن میراجی نے  
 جس طرح میر کے آہنگ کو اختیار کیا وہ کسی اور سے نہ بن پڑا۔ میراجی کے بعد کے جن شعراء کا میں نے  
 نام لیا انہوں نے میر سے براہ راست اپنا رشتہ جوڑا اور میراجی کا ذکر نہ کیا لیکن یہ فرض کرنا مشکل ہے  
 کہ میراجی کی مثال سامنے ہوتے ہوئے وہ اس نکتہ سے واقف نہ تھے کہ جدید زمانہ میں میر کے آہنگ  
 کو گرفتار کرنا ہو تو میراجی کو دیکھنا لازم ہے۔ میں میر کی لفظیات کی بات نہیں کرتا اور اد پر اد پر چند رسمی  
 لفظوں کو برت لینے سے میر یا کسی بھی شاعر کی لفظیات پر دسترس نہیں ہو سکتی۔ وہ الفاظ تو اکثر کچے کچے  
 شاعر بھی حاصل کر لیتے ہیں۔ اصل بات تو آہنگ کی تھی کہ شعر ایسا بولتا ہوا ہو کہ محسوس ہو کہ معنی کا وہ  
 بسط وہ جہیں نہ سہی، آواز سے آواز ملتی ہے گویا ابھی ابھی میر کو سن کر اٹھے ہیں میر کی وہ غزل دھیان میں  
 لائے جس کا مطلع ہے:

یوں ناکام رہیں گے کب تک جی میں ہے اک کام کریں  
 رسوا ہو کر مارے جا دیں اس کو بھی بدنام کرے

اور اب میراجی کی غزل سنئے:

غم کے بھروسے کیا کچھ چھوڑا کیا اب تم سے بیان کریں  
 غم بھی راس نہ آیا دل کو اور ہی کچھ سامان کریں  
 کرنے اور کہنے کی باتیں کس نے کہیں اور کس نے کہیں  
 کرتے کہتے دیکھیں کسی کو ہم بھی کوئی بیان کریں



بھلی بری جیسی بھی گزری ان کے سہارے گزری ہے  
حضرت دل جب ہاتھ بڑھائیں یہ مشکل آسان کریں!

فاروقی کے اس طویل اقتباس کے نقل کرنے کا واحد مقصد میراجی رہا ہے کہ انہوں نے ایک اہم نکتہ کی طرف ہماری توجہ مبذول کرانے کی احسن کاوش کی ہے کہ کسی بھی بڑے شاعر کی لفظیات سے استفادہ کرنے سے اس شعر کا یا پھر اس کلام کا ضروری نہیں کہ آہنگ بھی مستعار لینے میں کامیاب ہوں گے یا ہو سکتے ہیں! ایک اہم نکتہ ہے جس کا فہم ہمارے قارئین کو ہونا چاہئے بلکہ شعراء کو ان نکات کا بہتر علم ضروری ہے تاکہ وہ اگر اپنے باقیل شاعروں کی اتباع کریں تو مذکورہ نکات کو ضرور پیش نظر رکھیں! باقی میرا اور میراجی کے حوالے سے جو باتیں انہوں نے کی ہیں وہ آپ کے سامنے ہیں آپ اس پر اپنی رائے دے سکتے ہیں کوئی ضروری نہیں ہے کہ ہم فاروقی کی تمام باتوں سے اتفاق کریں۔

اس میں کوئی دو رائے نہیں کہ میراجی جدید شعری تصورات اور نئے طرز اظہار کے علمبردار ہیں۔ جدیدیت کے بنیادی سرکار میں یہ بات شامل ہے کہ جہاں تک ممکن ہو سکے ہمیں روایت سے انحراف کرنا چاہئے، لیکن اکثر انقطاع مکمل طور پر رو بہ عمل نہیں آتا کیونکہ غزل میں یہ پورے طور پر ممکن نہیں! غزل ایک معین اور تسلیم شدہ فریم ورک ہے۔ غزل اس فریم ورک کو اکثر حالتوں میں توڑ نہیں پاتی اس لئے اکثر غزلوں میں نئے تجربوں کی کم ہی گنجائش ہوتی ہے۔ غزل میں میراجی کی جدیدیت پسندی کا خارجی بیان ہوا ہے اس لئے وہ مکمل کر غزل نہیں کہہ سکے اور جس قدر بھی غزلیں انہوں نے کہی ہیں ان میں روایت سے مکمل انقطاع کی صورت کم ہی نظر آتی ہے:

’میر طے تھے میراجی سے باتوں سے ہم جان گئے‘

اس شعر سے روایت سے قرابت کے نشان قدم ضرور دکھائی دیتے ہیں! اس کا حتمی نتیجہ یہ نکلا کہ میراجی غزل کے بنیادی حصار کو منہدم نہیں کر سکے۔ میراجی کی نظم کے برعکس ان کی غزل کا اظہار یہ بہت ہی سادہ اور قائل فہم ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ انہوں نے غزلوں میں نہ داغ کار رنگ قبول کیا اور نہ اقبال کا۔

دل میں ہر لحظہ ہے صرف ایک خیال  
تجھ سے کس درجہ محبت ہے مجھے  
کیفیت خانہ بروشانہ چمن کی مت پوچھ  
یہ وہ گلہائے شگفتہ ہیں جو برباد نہیں

موہ کا پیچھی دل میں بے کل ڈول رہا ہے جنگل جنگل

تو ہے اک ناداں شکاری، ٹھیک نہیں ہیں تیرے نشانے

سدھ بھرے پر نیلے والو چاہ کی راہ چلو تو جانو

اد چھا پڑتا ہے ہر داؤد جب یہ جادو چل جاتا ہے

آپ اکثر محسوس کریں گے کہ میراجی کی طویل بحر کی غزلوں میں بحر کا آہنگ اُبھرتا ہے وہ ان کی غزلوں کو گیت کے قریب کر دیتا ہے یا پھر غزل اور گیت میں آہنگ کے حوالے سے ایک نوع کی ہم آہنگی قائم ہوتی چلی جاتی ہے۔ اس کی اساسی وجہ میراجی کی ہند آریائی تہذیب سے ذہنی مناسبت تھی، گیت کی طرف فطری میلان جو کسی نہ کسی طرح ان کی غزل میں بھی راہ پاتا رہا ہے۔ اس حوالہ سے ان کی غزلوں میں ہندی الفاظ کا چناؤ ایک نئے اظہار کی تلاش و جستجو کا سمت نامہ بن جاتا ہے اور یوں ایک لسانی پیرایہ کی تشکیل کا سامان بھی مہیا ہوتا جاتا ہے۔ ایک بات ہم اور آپ جان لیں کہ متن کی غلط قرأت معنی کے اصل مفاہیم تک رسائی میں دشواری پیدا کرتی ہے اگر ہم درست قرأت سے کام لیں تو ممکن ہے کہ ہم ان کے امکانات کے دائرے کو وسیع کر سکیں۔ اس نکتہ سے تو زیادہ تر لوگ باگ واقف ہیں کہ غزل کے اشعار میں لفظوں کا مفہوم، آہنگ سے متعین ہوتا ہے لہذا اردو میں علامات اوقاف کا استعمال صرف متن کی صحیح قرأت میں معین اور مددگار ہی نہیں ہوتا بلکہ لہجہ کا اُتار چڑھاؤ، اس کا فروغ، شعر کے بیانیہ اور استفہامیہ ہونے کا تعین بھی کرتا ہے۔

اپنا اپنا رنگ بھلا لگتا ہے... کلیاں چنکیں، پھول بنیں

پھول پھول پہ جھوم کے بولا چلو! تم کو بدھائی ہو

آبشار کے رنگ تو دیکھے، لگن منڈل کیوں یاد نہیں

کس کا بیاہ رچا ہے؟ دیکھو! ڈھولک ہے شہنائی ہے

آپ غور کریں تو پتہ چلے گا کہ پہلے شعر کا لہجہ خطابیہ اور مسرت کا ہے جب کہ دوسرے شعر کا

لہجہ استفہامیہ رنگ کا حامل ہے اور ساتھ میں مسرت اور یاس کا اظہار بھی ہے۔

کلیات میراجی کے مرتب نے لکھا ہے کہ:

”الما اور رموز اوقاف وہی رکھے گئے ہیں جو میراجی نے متعین کئے تھے۔“

آگے رقم کرتے ہیں:

”گویا شاعر کو اس نکتہ کا فہم تھا کہ شعر کی درست اور ٹھیک ٹھیک قرأت شعر کے بنیادی مفہوم تک رسائی کیلئے ضروری ہے۔ بین السطوری مطالعہ کے نتیجہ میں ان دونوں شعروں میں خط، سکتہ، رابطہ، قضا، اور استفہامیہ کی پانچ علامات استعمال ہوئی ہیں۔ یوں تو شعری روایت میں بسرام کیلئے سکتہ اور زیادہ سے زیادہ سوالیہ کی علامت کے شواہد ملتے ہیں مگر میراجی کی اس کاوش نے اشعار کے لب و لہجہ میں بسیط امکانات کو روشن کر دیا ہے۔ ایسے موبہوم اور غیر واضح کوائف بھی جو عام طور پر قابل توجہ نہیں ہوتے۔ یہاں وہ بھی شاعر کے شعری تجزیے کا حصہ بن گئے ہیں۔ ان کا ادراک محض ان آوازوں سے ہو رہا ہے جنہوں نے علامات اوقاف کے استعمال سے جنم لیا ہے۔ یہ نکتہ بھی قابل غور ہے کہ ذہن معانی سے عاری نہیں ہوتا بلکہ ان کے باطن میں بھی خیال، تجزیہ یا تاثر کی کوئی لہر موجود ہوتی ہے جو شعر کے مجموعی آہنگ اور تاثر کو بدل سکتی ہے۔“

اب اس سلسلے میں میراجی کیا کہتے ہیں اسے بھی دیکھتے چلیں:

”ہماری پرانی شاعری میں منزل، جادہ، ناصح، عاشق اور اس قسم کے دوسرے الفاظ کے ساتھ ایک خاص معنی یا یوں کہئے کہ ایک محدود صنف منسلک ہیں۔ آج کل کے جدید زمانہ کا شاعر جب انہی الفاظ کو اپنے کلام میں استعمال کرتا ہے تو چاہے بعض دفعہ وہ روایتی مفہوم کو بھی کام میں لائے لیکن اس کے باوجود اس کی اپنی شخصیت ان پرانے لفظوں میں مفہوم کے نئے رنگ پیدا کرتی ہے اور ایسے شاعروں کے کلام سے لطف اٹھانے کیلئے (یا کم از کم اس کو صحیح طور پر سمجھنے کیلئے) ہمیں اس فریب سے بچنا ضروری ہے جسے قدامت کے تعین کی گہرائی ہمارے ذہنی افق سے دور نہیں ہونے دیتی۔“

اس میں شاید ہی کسی کو شک گزرے کہ نئی فکر اور نئے طرز احساس کے لئے زبان کی ایک نئی ٹھاٹ کی ضرورت ہے کیونکہ نئے تخلیقی اظہار بننے بنائے لفظوں کے دروبست کو آسانی سے قبول نہیں کرتے، لہذا ایک نئی زبان کا وجود میں آنا، ایک فطری بات ہے۔ شاعری میں جو لفظوں سے معانی کا تعین ہوتا ہے ضروری نہیں کہ وہ لغوی مفہوم معنی کے پابند ہوں۔ ہماری کلاسیکی شعریات کی یہ امتیازی

خصوصیت رہی ہے کہ الفاظ اپنے متعین مفہوم میں اکثر استعمال ہوئے ہیں لیکن نئی فکر اور نئی شاعری کی شعریات الفاظ کی کثیر العباد معنویت پر زور دیتی ہے ایسا نہیں کہ پہلے اس طرح کے تجربے نہیں ہوئے، سودا، انشا، میر اور جرأت کے زمانہ میں اس طرح کی کاوشیں دیکھنے کو ملتی ہیں لیکن ان کاوشوں کے باوجود ایک المیہ یہ ہوا کہ عام بول چال کے الفاظ کو غزل کی زبان بنانے کی کوشش بہت بار آور ثابت تو ہوئی لیکن رفتہ رفتہ ان الفاظ کے چند متعین مفاہیم بہت جلد کلیشے میں تبدیل ہو گئے۔ ڈاکٹر اورنگ زیب نیازی آگے فرماتے ہیں کہ:

”میراجی جس نئے لسانی پیرائے کی تلاش میں سرگرداں تھے اس کا بنیادی مقصد انفرادی طریق اور ڈکشن میں مطابقت قائم کرنا تھا۔ اس مطابقت کو قائم کرنے کی پہلی شرط یہ تھی کہ زبان کے پرانے ڈھانچے کو وسیع کیا جائے، وہ زبان کو محض خیال کے ایک پیکر کے بجائے انسان کے ذہنی، حسی اور جذباتی تجربے سے مربوط حقیقت کے طرز پر دیکھ رہے تھے۔ نظم کی طرح غزل میں بھی اپنے انفرادی تجربہ کی ترسیل کے لئے انہوں نے اردو غزل کی زبان میں نئی لفظیات شامل کرنے کی کوشش کی۔ یہ میراجی نے اپنی غزلوں میں نئی لفظیات شامل کرنے کی بھی کوشش کی بقول شمیم حنفی:

”وہ منطقی اثباتیت پسندوں کے خیالات سے بھی اثر لے رہے تھے۔ دیکھنا ان نے کہا کہ وہ الفاظ محض مشہود تجربوں کی تصویر نہیں ہوتے بلکہ زندگی کے ہمہ رنگ تجربوں کی خاکہ کشی بھی کرتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں الفاظ صرف واقعات کا اثبات نہیں ہوتے بلکہ ایسے حسی تجربوں کی نشان دہی بھی کرتے ہیں جو شعور کی گرفت میں نہیں آسکتے یعنی حقیقت صرف وہ نہیں جس کا تجربہ کیا جاسکے، تجربہ کا تاثر بھی حقیقت کا حصہ ہوتا ہے۔ جب ہم الفاظ کو ان کے مروجہ مفاہیم میں استعمال کرتے ہیں تب تک کوئی مشکل نہیں آتی۔ مشکل وہاں پیش آتی ہے جب ہم فلسفیانہ تخیل کی راہ اپناتے ہیں۔ یہاں رکی زبان سے ہمارا رشتہ کمزور پڑ جاتا ہے اور تخلیقی اظہار میں ابہام اور ژولیدگی پیدا ہو جاتی ہے۔ ہم عادت کے مطابق زبان کے رکی مفہوم سے آزاد نہیں ہو پاتے اس لئے مغائرت کے احساس سے دوچار ہوتے ہیں۔ یوں ہم تخلیقی کار کے اس نکتہ نظر سے بھی بے خبر رہتے ہیں جو دوران تخلیق اس



کے ساتھ ہوتا ہے۔ دراصل اس نکتہ نظر کی شمولیت ہی نظر کو انوکھا بناتی ہے۔“ ۵

یہ ایک بدیہی صداقت ہے کہ ہر شاعر کے مطالعہ میں اس کے انفرادی رویہ کی کارگزاری اور استعداد نیز زبان کی طرف اس کے شخصی رویوں کی تلاش و تفہیم ناگزیر ہے۔ جہاں تک میراجی کی زندگی کے مطالعہ کا تعلق ہے تو ہمیں میراجی اپنی عمدہ سماعتوں میں جسم اور روح کے ملاپ اور حقیقت اور خیال کے انضمام کے قائل دکھائی دیتے ہیں۔ ان کا یہ انفرادی رویہ اور تجربہ کی جیتابی، گرد و پیش کی دنیا کو ایک نئے انداز اور نئی تخلیق پر مائل کرتا ہے۔ اس صورتحال میں روح اور متداول لفظ حقیقت کو اُجاگر کرنے میں مددگار نہیں ہو پاتے۔ حقیقت کی بازیافت صحیح سے نہیں ہو پاتی۔ میراجی اس مروجہ صیغہ اظہار کی نارسائیوں سے بخوبی واقف ہیں اس لئے وہ اردو غزل کو نئے اسالیب سے روشناس کرانے پر آمادہ نظر آتے ہیں۔ وہ حقیقت کو اس کی انتہائی مکروہ صورت میں تلاش کرتے ہیں اور بد صورتی اور بد ہیئتی میں بھی شخصیت کے انسلالات سے ہم رنگی کی بھرپور کوشش کرتے ہیں۔ ان کا یہ بڑا سرار تجربہ غزل کے محدود فریم ورک کے اندر ایک نئے لسانی پیرایے کی تلاش کی صورت سامنے آتا ہے۔

کیا پوچھتے ہو ہم سے یہ حالت جگر  
ہی اس قدر کہ کٹ ہی گیا اکب جگر

چہرے کا رنگ زرد، مئے ناب کا بھی زرد  
یہ رنگ ہیں کہ رنگ ہے پیشاب کا بھی زرد

”بیسویں صدی میں نئے موضوعات کے تخلیقی اظہار کے لئے جس لسانی پیرائے کا مطالعہ نئی شاعری نے کیا اس کے لئے لسانی تشکیلات کے علم برداروں نے منضبط طریقہ سے کوشش کیں۔ اکثریت کو یہ بات معلوم ہے کہ لسانی تشکیلات کی تحریک کا آغاز ۶۰ء کے آس پاس ہوا۔ حبیب جالب کی مرتبہ ”نئی شاعری ایک تنقیدی مطالعہ ۱۹۶۱ء میں منظر عام پر آئی اور ایک نئی بحث کے آغاز کا پیش خیمہ ثابت ہوئی۔ غزل میں اس طرح کی کوشش ظفر اقبال نے بھی کی لیکن ایسی کوششیں اکثر بہت ساری لسانی پیچیدگیاں بھی اپنے ہمراہ لاتی ہیں۔ اس سلسلے میں سب سے اہم سوال یہ کھڑا ہوتا ہے کہ کیا تخلیق کار کا لسانی اور اسلوبیاتی تجربہ اس کے تخلیقی تجربے کا حصہ بن پایا ہے کہ انہیں غیر لسانی تشکیلات کے شعرا کے برعکس اس حقیقت سے کسی کو انکار نہیں ہو سکتا کہ میراجی کے یہاں زیادہ سے

زیادہ سترہ (۷۱) غزلیں ہی دستیاب ہیں۔ وہ بنیادی طور پر نظم اور گیت کے شاعر ہیں (اگر مجھے لوگ معاف کرے) تو میں یہ کہنے کی جرأت کرنا چاہتا ہوں کہ انہوں نے زیادہ تر غزلیں منہ کا مزہ بدلنے کے لئے ہی کہی ہیں، دوسری بات فن اور تکنیک سے تعلق رکھتی ہے کہ میراجی کی افتاد طبع غزل کی روایتی ہیئت سے ہم آہنگ ہونے کی بجائے متصادم ہی رہی کیونکہ میراجی ایک بغاوتی رجحان کے مالک تھے ان کی باغیانہ طبیعت کو وہ روایتی اور روایتی ہیئت کچھ زیادہ راس نہیں آئی۔ اس لئے کہ غزلوں میں ان کی بندش کچھ ٹھوس نہیں ہے بلکہ ڈھیلی ڈھالی ہے۔ کہیں کہیں عروضی اور فنی تسامحات بھی راہ پا گئی ہیں جب کہ نظمیں کم و بیش اس طرح کے اعتذار سے پاک کہی جاسکتی ہیں۔ پھر مضامین میں بھی کوئی غیر معمولی بات نظر نہیں آتی۔ ماسوا چند اشعار کے مثال کے طور پر یہ شعر مجھے بھی پسند ہے اور امید ہے کہ آپ کو بھی پسند آئے گا۔

چاند ستارے قید ہیں سارے وقت کے بندی خانے میں  
لیکن میں آزاد ہوں ساتی چھوٹے سے پیمانے میں  
میراجی کی ایک غزل کا مطلع بھی دیکھتے چلیں:

گناہوں سے نشو و نما پا گیا دل  
در پختہ کاری پہ پہنچا گیا دل

اس میں کسی کو بھلا کیا عذر ہو سکتا ہے کہ دل تو گناہوں سے نہ صرف نشو و نما پاتا ہے بلکہ اس کے لازمی نتائج بھی اچھے نہیں ہوتے۔ اس طرح کے شعر کو ہم مقصود بالذات کہہ سکتے ہیں کیونکہ اس میں اجتماعی درد مندی کا کوئی گزر نہیں ہے نہ ہی اس شعر کی معنوی سرحدیں پھیلتی ہیں اس شعر کے سلسلہ میں عبداللہ جاوید کی رائے مجھے بڑی عمدہ لگی، آپ بھی دیکھیں، جیسا کہ میں نے اوپر کے سطور میں بھی کہا ہے کہیں کہیں فنی تسامح اور عروضی کیاں بھی راہ پا گئی ہیں ان کی طرف موصوف نے بڑے مہذب طریقہ سے ہماری توجہ کی باگ کو موڑا ہے اور فنی بے اعتدالیوں سے روشناس کرنے کی سعی کی ہے۔

”پہلے مصرعہ میں نشو و نما کو صحیح تلفظ سے ادا نہ کیا جائے تو بے وزن ہو جاتا ہے۔ پر میراجی کے مرتبے کے شاعر سے قبول کرنے کو جی نہیں چاہتا، تنافر صوتی خاصا واضح ہو رہا ہے۔ در پختہ کاری کی ترکیب عجیب لگتی ہے۔ پختہ کاری مثبت اور منفی دونوں مفہیم سے لدی پھندی ہے پہلے مصرعہ میں گناہوں سے نشو و نما پانے سے مربوط

کرنا پڑتا ہے۔ میراجی کی ذاتی زندگی سے متعلق ہو کر یہ شعر صرف ان کا ہو جاتا ہے پڑھنے والے کا نہیں رہتا۔ یہ بات تغزل کے منافی ہے۔ جہاں تک موضوع کی جدت کا معاملہ ہے اس میں شک کی گنجائش نہیں رہتی۔ اس مضمون کو غزل کا روپ دینا اور گناہوں کا نشوونما پانا ایک حقیقت ہے جس سے انکار ممکن نہیں خواہ کسی کو بری لگے یا بھلی لگے۔ اس مضمون کو غزل کے شعر کا روپ دینا اور وہ بھی مطلع بنانا۔ میراجی جیسے بہادر کا کام ہو سکتا ہے۔ دس اشعار کی اس غزل میں مشکل سے ایک آدھ شعر میں تغزل کی سرشاری کی کیفیتیں ملیں گی۔ میراجی کچھ کہنے کے لئے شعر کہتے تھے اور یہ شعر میں اپنا کچھ کہنا چاہتے تھے خواہ جذبہ کی سطح پر خواہ فکری سطح پر۔“ ۱

مذکورہ اقتباس میں موصوف نے جن فنی کوتاہیوں کی طرف اشارے کئے ہیں اس سے تو ہماری قدیم شاعری بھی محفوظ نہیں رہ سکی۔ مثال کے طور پر غالب کی مشہور غزل:

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب

ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

یہاں جو تناظر صوتی ہے وہ میراجی کے یہاں بھی ہے لیکن اس کے یہ معنی نہیں کہ میراجی کے یہاں جو عروضی تسامع ہے اسے جائز قرار دے دیا جائے۔ میرا کہنا صرف اتنا ہے کہ اتنے وافر تعداد میں جب لوگ شعر یا نظم کہتے ہیں تو اس کا ہمیشہ احتمال رہتا ہے کہ کہیں نہ کہیں زبان و بیان کے ساتھ فنی اور صنائع و بدائع کے استعمال میں چوک ہو سکتی ہے اور اس طرح کی غلطیاں راہ پا سکتی ہیں اگر نہ ہوں تو اچھی بات ہے لیکن پھر بشری کمزوریوں کا استفہام آکھڑا ہوتا ہے۔ جیسا کہ میں نے اوپر کے سطور میں یہ بات کہی ہے کہ انہیں غزل سے تو رشتہ کم تھی لیکن اس کی ہیئت سے بھی کوئی خاص لگاؤ نہیں تھا لہذا اس طرح کی صورت حال میں اس طرح کی معذوریوں گلے پڑ جاتی ہیں۔ خیر دوسرے شعر کی طرف آتے ہیں:

نہ تھا کوئی معبود پر رقتہ رقتہ

خود اپنا ہی معبود بنتا گیا دل

غزل کے حوالہ سے ایک بات ہمیشہ کہی جاتی ہے کہ اکثر شعراء خوش طبعی کے مضامین باندھتے رہے ہیں لہذا میراجی کے اس شعر میں مسلک کو ٹوٹنے کی بجائے خوش طبعی کے امکان کو ہی ہوا دینے کی ضرورت ہے لیکن مقطع میں پھر معکوس سمت سے راست سمت کی طرف لوٹتے دکھائی دیتے ہیں:

کہی بات جب کام کی میراجی نے

وہیں بات کو جھٹ سے پلٹا گیا دل

لیکن میراجی کے یہاں ایسی بھی غزلیں مل جائیں گی جہاں وہ غزل کی زبان اور اس کی  
لفظیات کے علی الرغم لوازم شعری کا بھرپور خیال رکھتے ہیں۔ مثال کے طور پر:

سانس کے آغوش میں ہر سانس کا نغمہ یہ ہے

ایک دن امید ہے ان کو خبر ہو جائے گی

سوچتا رہتا ہے، دل یہ ساحل امید پر

جستجو آئینہ مد و جزر ہو جائے گی

تیز ہے وقت کی رفتار بہت

اور بہت تھوڑی سی فرصت ہے مجھے

میراجی نے اپنی غزلوں میں جو لفظیات اور تراکیب استعمال کی ہیں ان میں عصری غزل کے  
ذائقہ کا لحاظ ملے گا اور روایتی مضامین کا اہتمام بھی۔ چند ترکیبیں، جو انہوں نے اپنی غزلوں میں برتی  
ہیں ان میں چند درج ذیل نقل کی جاتی ہیں۔

بصد شوق، دل محروم، سوختنی، تیرگی، شوق وصال، وحشت، فریاد، انتظار منزل، ساحل امید،  
مد و جزر، دید، آشکار، چشم گریاں، سحر ہونا، بسر ہونا، دید کے مشتاق، گیسوئے عکس، شبِ فرقت، رنگ  
جہاں وغیرہ۔ ایک اور نیا مضمون ملاحظہ کریں:

یک ہمہ حسن طلب، یک ہمہ جان نغمہ

تم جو بیداد نہیں، ہم بھی فریاد نہیں

زندگی سیل تھی تین آساں کی فراوانی نہیں

زندگی نقشِ کرِ خاطرِ ناشاد نہیں

چشم گریاں سے کچھ پاک داماں سے

حال سب آشکار ہے اپنا

وہ درد جو لمحہ بھر رکا تھا

مڑا کہ بحال ہو گیا ہے



چاہت میں ہمارا جینا مرنا  
آپ اپنی مثال ہو گیا ہے

اس میں دورائے نہیں کہ نظمیں، میراجی کا 'فوکس' اور بنیادی فکری محور رہا ہے لیکن غزلیں بھی  
جو کہی ہیں وہ ان کے تخلیقی جوہر کا ذہنی یا پھر ذیلی اظہار کہہ سکتے ہیں لیکن اسے سرسری ہرگز نہیں کہہ  
سکتے۔ چند اشعار ایسے بھی ہیں جن میں گیت کا رنگ ہویدا ہے۔

طور اطوار انوکھے اس کے کس بستی سے آیا ہے  
پاؤں میں لغزش کوئی نہیں ہے یہ کیسا مستانہ ہے  
آنکھیں کھول کے دیکھ جگت کو رنگ رنگ کی پیاری باتیں  
ایک ہی چاند مگر آتا ہے، تیری راتوں کو چکانے

مذکورہ بالا اشعار پر اگر غور کیا جائے تو اس میں گیت کے اثرات کی وجہ سے ایک انوکھے  
اسلوب اور فضا، دونوں کے تشکیلی مراحل کے منور نشانات بہ آسانی دیکھے جاسکتے ہیں۔ اس سلسلے میں  
مختار صدیقی جو ان کے ہم عصر تھے، میراجی کی غزلوں کے حوالہ سے کچھ یوں رقم طراز ہیں:  
"غزلوں میں دوسرا رنگ سراسر ان کا اپنا ہے اور یہی وہ رنگ ہے جس میں ان کے  
لا زوال اور مہتم بالشان نظموں کی خصوصیات سمٹ آئی ہیں۔ ان کی غزلوں میں  
گیتوں کی سی نرمی اور غنائیت، لفظوں کی باہمی دروست کالوچ، لہجہ کا ایک نیار چاؤ  
اور خیال کا انوکھا پن سما گیا ہے۔" بے

جیون جیون جاگ رہی ہے، چھوڑو بہانے چھوڑو بہانے  
تن من دھن کی بھیٹ چڑھادے کیوں سپنوں کے تانے بانے  
ڈھب دکھے تو ہم نے جانا دل میں دھن بھی سائی ہے  
میراجی دانا تو نہیں ہے عاشق ہے سودائی ہے  
سنو تو ساتھ سنے گی دنیا بیٹھ اکیلے رونا ہوگا  
چکے چکے بہا کر آنسو دل کے دکھ کو دھونا ہوگا  
غم کے بھروسے کیا کچھ چھوڑا کیا ہم تم سے بیان کریں  
غم بھی راس نہ آیا دل کو، اور یہی کچھ سامان کریں

مختصر یہ کہ ان اشعار پر گیت کے گہرے سائے لرزاں دکھائی دے رہے ہیں۔ ان اشعار کا آہنگ بھی گیت کے آہنگ سے قریب تر ہے۔ ان شعروں کا اسلوب بھی ہندی اور اردو کے الفاظ کی ایک تشکیلی صورت معلوم دیتی ہے اور ایک نوع کا آمیزہ بھی۔

## حواشی

- (۱) وزیر آغا، اردو شاعری کا مزاج، ص: ۱۴۷-۱۴۸
- (۲) ایضاً۔ ایضاً ص: ۱۴۸
- (۳) سجاد باقر رضوی، میراجی کے گیت، میراجی ایک مطالعہ، جیل جالبی
- (۴) میراجی کے گیت، مکتبہ اردو لاہور، ص: ۳۹
- (۵) مختار صدیقی، دیباچہ، تین رنگ، ص: ۱۳، کتاب نما، راولپنڈی
- (۶) اردو شاعری کا مزاج، ص: ۱۶۷، وزیر آغا
- (۷) میراجی فن اور شخصیت، رشید امجد، ص: ۱۷۴
- (۸) مظفر علی سید، ”میراجی کے گیت“ مرتبہ: ڈاکٹر جمیل جالبی، میراجی: ایک مطالعہ، ص: ۳۶۹
- (۹) سجاد باقر رضوی، میراجی کے گیت،
- (۱۰) ایضاً ایضاً
- (۱۱) ڈاکٹر قیصر جہاں، بحوالہ فن اور شخصیت، رشید امجد

## حواشی (غزلیں):

- (۱) شمس الرحمن فاروقی، میراجی سو برس کی عمر میں، ص: ۸۳-۵۸۲، جدید ادب، میراجی نمبر، مرتبہ: حیدر قریشی
- (۲) اکرام کرم، میراجی کی آخری تحریریں، مشمولہ ادبی دنیا، ص: ۷۹، لاہور، شمارہ: ۲۸
- (۳) میراجی، میراجی کے گیت
- (۴) ڈاکٹر اورنگ زیب نیازی، میراجی کی غزل ایک نئے لسانی پیرائے کی تلاش، میراجی نمبر، جدید اردو ادب، ص: ۹۸
- (۵) شمیم حنفی، جدیدیت اور نئی شاعری، ص: ۷۰-۶۹، لاہور، سنگ میل پبلی کیشنز، ۲۰۰۸ء
- (۶) عبداللہ جاوید، میراجی جس کا ہنوز انتظار ہے، جدید ادب، میراجی نمبر، ص: ۹۸
- (۷) مختار صدیقی، مرتبہ: ڈاکٹر جمیل جالبی، میراجی: ایک مطالعہ



## ترجمہ کے فن کی روایت اور میراجی کے تراجم

میراجی کے تراجم پر گفتگو سے پہلے فن ترجمہ نگاری اور اس کی روایت سے واقف ہونا ضروری ہے۔ اس تاریخی صداقت پر بیشتر ادبی مورخوں کا اتفاق ہے کہ دنیا کا قدیم ترین ترجمہ 'اوڈیسی' کا لاطینی زبان میں ترجمہ ہے۔ یہ واقعہ تقریباً ۲۵۰ قبل مسیح کا ہے۔ جب (Alivias Andronicus) نے ہومر کے رزمیہ کو لاطینی زبان میں منتقل کیا۔ ان کا ماننا ہے کہ ترجمہ کا فن دور اصل تخلیق کی ایک نوع کی باز آفرینی ہے لہذا اس طرح کے نظریات کی وجہ سے ترجمہ کے حوالہ سے بحث و مباحث کی ایک روایت چل پڑی۔ یہاں تک کہ ۳۶ ق م 'Cicero' کے ترجمہ کو ایک ترجمان کی حیثیت تفویض کرنے کی بجائے اسے مقرر کا لقب دینا زیادہ موزوں قرار دیا گیا۔ دوسرے لفظوں میں آپ کہہ سکتے ہیں کہ ۲۵۰ ق م ۳۶ ق م تک ترجمہ کو بڑی حد تک تخلیق کے درجہ پر فائز کیا گیا۔ پندرہویں صدی تک آتے آتے یوں تو تخلیق اور ترجمہ کی درجہ بندی کا مرحلہ طے پا گیا تھا لیکن پندرہویں صدی تک ترجموں کی کوئی معزز حیثیت نہیں طے پائی تھی، لیکن جرمن شاعر گوٹے نے پہلی دفعہ کھل کر ترجمہ کے حق میں اپنی آواز بلند کی اور اس کی معنویت کو استحکام بخشا۔

”جملہ امور عالم میں جو سرگرمیاں سب سے زیادہ اہمیت اور قدر و قیمت رکھتی ہیں

ان میں ترجمہ بھی شامل ہے۔“

ترجمہ کے فن کا ہی نتیجہ ہے کہ آج ہم گھر بیٹھے دنیا کے علمی خزینہ سے کسب نور کر رہے ہیں کہ یہ آسانیاں ہمیں ترجمہ کے فن نے ہی فراہم کی ہیں اور ہم یہ کہنے میں خود کو حق بجانب پاتے ہیں کہ ادبیات عالم کی ترقی اور ارتقاء بہت حد تک ترجمہ کے فن کی ہی رہن منت ہے۔

مشرق اور مغرب ہر دو اطراف میں ترجمہ کے فن کی روایت بہت پرانی ہے۔ اگر مشرق کے

ترجمہ کی روایت کی تاریخ پر غور کیا جائے (تو آج سے ٹھیک چودہ سو پینتیس برس پہلے) ساسانی دور کے ایران میں شسکرت کی کتاب 'ہتویدش' کے ایک حصہ پنج تنتر کا ترجمہ حکیم بردز یہ کی کوششوں سے ۵۵۰ء پہلوی زبان میں 'کلیلہ و دمنہ' کے نام سے ہوا۔ سومیری ادب 'رگ وید' سے کم از کم ڈھائی ہزار سال قبل اور زیادہ سے زیادہ پانچ ہزار سال قبل ضبط تحریر میں آنا شروع ہوا۔ یوں تو عبرانی اور یونانی ادب سے دو ہزار سال کا زمانہ بنتا ہے۔ ترجمہ کی کتابوں سے پتہ چلتا ہے کہ جیسے جیسے وقت گزرتا جائے گا، آریاؤں کی 'رگ وید' عبرانیوں کے عہد نامہ قدیم، قدیم یونان کی 'ایلید' اور 'اوڈیسی' اور ہندوؤں کی رامائن اور مہا بھارت پر سومیری ادب کے اثرات واضح ہوتے چلے جائیں گے۔ رومیوں کے زوال اور 'تحریک حیات نو' کی درمیانی صدیاں، مورخین کے نزدیک یہی وہ زمانہ ہے جب مسلمانوں کے ادبی سرمایہ کو ضائع ہونے سے بچالیا گیا۔ مامون الرشید نے عباسیوں اور ہند کی علماء کی مدد سے سریانی، یونانی اور شسکرت سے مختلف علوم و فنون کو عربی میں منتقل کروایا۔ عباسی دور میں 'بیت الحکمت' دو سو سال تک کام کرتا رہا اور مختلف علوم و فنون کے ترجمے سامنے آتے رہے۔ ارسطو کی 'منطق'، 'شعریات'، 'افلاطون کے اشراق'، 'بقراط کی طب'، 'فلاطینوس کا عرفان' اور آریہ بھٹ کا 'علم ہیئت' عربی ادب کو مالامال کر گئے۔

۱۲ویں اور ۱۳ویں صدی عیسوی میں ابن رشد اور بوعلی سینا کی تالیفات لاطینی زبان میں ترجمہ ہو کر مغربی ممالک میں شائع ہوئیں۔ مغرب کی ادہام پرستی اور جہالت کی فصیلوں کے انہدام میں ان ترجموں نے بڑا اہم کردار ادا کیا۔

عہد وسطیٰ میں مسلمانوں نے دنیا بھر کے علوم و فنون کے ذخائر سے نہ صرف استفادہ کیا بلکہ ان علوم کو عام کرنے کی سعی بھی کی۔ خلیفہ ہارون رشید نے جب 'بیت الحکمت' کی بنیاد ڈالی تو اس میں 'دارالترجمہ' بھی قائم کیا۔ اس طرح عربی زبان میں ترجموں کی کوشش کو نہ صرف ہمیز لگی بلکہ اسے ایک علاحدہ پلیٹ فارم بھی مہیا کیا گیا۔

مصر کے ڈاکٹر طحسین نے بھی فن ترجمہ نگاری کو کافی فروغ دیا اور اس کے لئے اپنی بہترین خدمات پیش کئے، انہیں یونانی ادب سے گہرا شغف تھا لہذا وہ چاہتے تھے کہ ترجمہ کا یا ضابطہ دور کا آغاز ہو اس سے بیشتر جنگ عظیم کی بدولت ادبیات عالم میں نمایاں انقلاب برپا ہوا تھا اس کے شواہد عربی ادب میں موجود ہیں۔ خلیل جبران ایک جگہ رقمطراز ہیں کہ



”میں مشرق کا ماتم اس لئے کرتا ہوں کہ مردہ لاش کے آگے رقص کرنا محض پاگل پن کے ہے میں اہل مشرق کے حال زار پر اس لئے روتا ہوں کہ ہمارا ان پر ہنسنا جہل مرکب ہے۔“

خلیل جبران کی اس رائے کی بازگشت لبنان، شام کے ادبی حلقوں میں بھی سنی گئی۔ عراق میں افسانہ کی ابتداء الف لیلیٰ، قدیم حکایات اور قصص کے تراجم سے ہوئی جب کہ بعد میں اس کی جگہ مصر اور لبنان کے رسائل میں شائع ہونے والے افسانے اور مغربی ادب کی ناکام نقالی نے لے لی۔ یہ بھی صحیح بات ہے کہ مغربی ادب سے واقفیت کی کمی کی وجہ سے ترجمہ کا کام زیادہ نہ ہو سکا۔ کارل مارکس کے Das capital کے ترجمہ کے ساتھ اشتراکی خیالات کی ابتداء ہو گئی تھی۔ عربی کے جدید ناولوں میں حقیقت پسندانہ کردار نگاری کے فرائض انجام دینے میں مغربی اصولوں کو ہی پیش نظر رکھا جاتا رہا۔ ایران میں اکثر ترجمہ عربی زبان سے ہوئے اور فرانسیسی اثر کو بھی قبولیت کی سند عطا کی گئی۔

چین میں بھی نثری رومانی قصوں کا آغاز عہد ٹانگ میں یونانی قصوں کے زیر اثر ہوا۔ اس سلسلہ میں خاتون مترجم Helen Beddel کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ ترجمہ کے میدان میں اس کا اپنا ایک اختصاص ہے۔ روسی ادب کا ایک اقتدار یہ رہا کہ ادب ہمیشہ سے ایک نوع کے انتشار کا شکار رہا بلکہ یہ کہنا زیادہ درست ہوگا کہ زار کے زمانہ سے روسی ادب نام کی کوئی شے قائم نہیں تھی کیونکہ زار کے زمانہ تک رابطہ کی کوئی صورت نہیں تھی۔ رسالہ یا اخبار کے شائع نہ ہونے کی وجہ سے ایک دوسرے سے کٹے ہوئے تھے اور بیشتر نامکمل زبانیں مختلف لہجوں میں بٹ کر رہ گئی تھیں۔ روسی انقلاب کے بعد زبانوں کو ہمہ گیر بنانے کا سوال سب سے اہم مسئلہ بن کر سامنے آیا۔ مجموعی طور پر روسی ادب ادبیات عالم سے کٹ کر رہنے کے باوجود مرجھایا نہیں کہ روس میں مختلف النوع علاقائی تہذیبوں کے باہمی میل جول نے ادب کے کونپلوں کو ہمیشہ سروبز شاداب رکھا۔ اس ضمن میں پشکن کی کوششوں نے خصوصی طور پر روسی تھیمز کو نیا روپ دینے کی مہم اور ماضی کی تاریخ اور لسانی رابطوں کی طرف توجہ مبذول کرنے کی کاوش قابل ذکر ہے۔ عوامی انقلاب کے بعد قومی سطح پر زبان و ادب کی ترویج و ترقی کا کام شروع ہوا جس کی کوئی نظیر ۱۹۱۷ء کے انقلاب سے پہلے نہیں ملتی۔ بیسویں صدی کے یورپی اور امریکی ادب، میکڑوں زاویوں اور کردوٹوں سے ہمکنار ہوا۔ اسے ۱۹ویں صدی کی جدیدیت کے فوراً

بعد فرانس، روس، جرمنی اور برطانیہ میں زوال پذیر ادیبوں کے اثرات کا نتیجہ بھی کہنا چاہئے اور ۲۰ صدی کی 'آواں گارڈ' تحریک کا اثر بھی مختلف زبانوں سے اثر پذیری اس حد تک بڑھی کہ ۲۰ ویں صدی کی 'آواں گارڈ' تحریک میں نئے ناموں کو یکسر نظر انداز کیا جانے لگا۔ اس زمانہ میں 'ارنست ہیمنگوئے' کو دریافت کیا گیا۔ ہیمنگوئے کے علاوہ کئی اور چہرے اس دھند سے باہر آنے لگے مثلاً امریکہ کے ویم فا کر اسکاٹ، تھامس وولف، برطانیہ کے Thomas Hardy اور جان کوپر کے تراجم کا ہی اثر ہے کہ آئر لینڈ کے ٹین ٹینے (لارڈ) کے ڈراموں کے خوابنا کی فضا اور روحانیت، روس، امریکہ، فرانس سے ہوتی ہوئی خود ہمارے یہاں توجہ کا مرکز بنی۔ ۱۸ ویں صدی کا فرانس دنیا بھر کی ادبیات کے تراجم کے سبب مختلف اصنافِ ادب اور فلسفہ کی تہ نئی موشگافیوں کے باعث یادگار ہے۔ اس صدی میں والٹیر، روسو، مونٹسکو نے عالمی شہرت پائی، روسو بطور فلسفی اور والٹیر نے بحیثیت مورخ اور معاشرتی ناقد کی حیثیت سے ہمارے یہاں کے ادیبوں کو متاثر کیا۔ مارتین، وکٹر ہیوگو، بودلیئر، ولرن اور ملارے کے اثرات سے کوئی زبان بچ نہ سکی۔

۲۰ ویں صدی میں فرانسیسی علامت ساز شاعروں خصوصاً رین بو، ولرن اور ملارے کے تراجم نے عالمگیر سطح پر نہ صرف ادب کی قلبِ ماہیت کر دی بلکہ دنیا کے بیشتر ادب میں انقلاب کی فضا پیدا کر دی، خود ہمارے ملک میں ن۔ م راشد، میراجی، اختر الایمان اور دوسرے جدید شعراء کسبِ فیض کرنے لگے۔ مختصر یہ کہ دوسری جنگ عظیم کے خاتمہ کے بعد یوں محسوس ہونے لگا کہ جیسے دنیا بھر کی زبانوں کی حد بندیاں ٹوٹ گئیں ہیں، جنگ کی تباہ کاری کو اس وقت کے ادب کی دھڑکنوں میں سنا بھی جاسکتا ہے اور محسوس بھی کیا جاسکتا ہے۔

ہمارے یہاں علمی و ادبی سطح پر ایک کشمکش نظر آتی ہے۔ کیونکہ ادیبوں کی ایک جماعت نے بیرونی مغرب کو نہ صرف اپنا شیوہ خاص بنایا بلکہ زندہ رہنے کی اسے ضمانت بھی قرار دینا مناسب سمجھا دوسرے گروہ کی حالت یہ تھی کہ وہ مغرب کے احسان تلے دبا تو ضرور رہا لیکن مشرق کے ابنِ العربی اور ابنِ رشد پر گزارا کرنا چاہتا تھا جب کہ تیسرا گروہ مشرق اور مغرب دونوں سے راہ و رسم یکساں سطح پر قائم رکھنے کے حق میں تھا۔ کسی نے بڑی عمدہ بات کہی ہے کہ یہ ایک طرح سے دو طرفہ آگ تھی، ایک طرف ہمارے ادیب مغرب کی طرف تجسس بھری نگاہ سے دیکھ رہے تھے اور مغرب مشرق کا لبادہ اوڑھنے کی کوشش میں تھا۔ یہ الگ قصہ ہے کہ اس کھیل میں ہم نے پایا کیا اور کھویا کیا۔ اس طرح کی

کشکش اور کنفیوژن ہر ادب میں ہوتا ہے لیکن اس طرح کی صورتحال سے سلامت روی سے گزر جانا ہی زندگی اور ادب کا آرٹ کہلاتا ہے۔

اس صداقت سے انکار ممکن نہیں کہ اردو میں مغربی زبانوں سے تراجم کا سلسلہ اس بات کو پائے ثبوت تک پہنچاتا ہے کہ اردو زبان کی وسعت و گہرائی اور گیرائی میں دوسری زبانوں سے اخذ اور ترجمہ کا اہم رول رہا ہے کیونکہ ان ترجموں نے نہ صرف نئی زبان، نیا محاورہ خلق کیا ہے بلکہ طرز احساس کے ساتھ طرز فکر میں بھی انقلاب پیدا کر دیا ہے۔ نئے اسالیب، منظر نامہ پر سامنے آئے بیان میں صلابت اور استدلال میں استقامت پیدا کرنے کے سوسو جتن کئے جانے لگے۔ نئی ہیئت اور نئے سانچے فراہم ہونے لگے نیز یہ کہ نئی اصناف سے ہماری زبان روشناس ہوتی گئی بلکہ اسے وقار اور حکمت سے بھی ہمکنار کیا گیا۔

یوں تو ابتداء میں ادبی سطح پر نئی تکنیک اور نئی ہیئت کا بول بالا ہوا کیونکہ مغربی ادبی روایات کا شور تقریباً ہمارے یہاں ناپید تھا جس کے نتیجے میں ترجمہ تو ہوئے لیکن اس میں سلیقہ اور ذہانت کی کمی صاف دکھائی دیتی ہے۔ دوسری طرف ترجمہ کے فن سے پورے طور پر واقف نہ ہونے کی وجہ سے ایک ایسی ناقص زبان بھی فروغ پانے لگی جو نہ تو خیالات کے بے کم و کاست اظہار پر قادر تھی اور نہ معنی کی ترسیل و ابلاغ پر۔

اردو میں ترجمہ نگاری کی صورتحال پر حسن عسکری کا سب سے بڑا اعتراض یہ ہے کہ مجموعی طور پر ترجموں کے ذریعہ ہمارے تخلیقی ادب کو زیادہ فائدہ نہیں پہنچا جس کی سب سے بڑی وجہ انہوں نے یہ بتائی کہ ہمارے مترجمین ترجمہ کے فن سے ناواقف ہونے کی وجہ سے اس کو اپنا تخلیقی مسئلہ نہیں سمجھتے۔ ترجمہ کا جواز محض موضوع یا کہانی کو ایک زبان سے دوسری زبان میں منتقل کرنا نہیں اصل بات تو ترجمہ کے ذریعہ ترقی یافتہ زبانوں کے اسالیب اور طرز تحریر کو اپنی زبان میں ڈھالنے اور اسے رائج کرنے کی ہے۔ ترجمہ کے فن سے متعلق مولوی عبدالحق کی بھی بات قابل غور ہے۔ انہوں نے ترجمہ کے فن کی افادیت اور اس کی معنویت کے حوالہ سے بڑی گرانقدر باتیں کی ہیں آپ بھی ملاحظہ کریں:

”جب کسی قوم کی نوبت یہاں تک پہنچ جاتی ہے کہ وہ آگے قدم بڑھانے کی سعی کرتی ہے تو ادبیات کے میدان میں پہلی منزل ترجمہ ہوتی ہے۔ اس لئے کہ جب قوم میں جدت اور اُچھ نہیں رہتی، ظاہر ہے کہ اس کی تعنیفات معمولی، ادھوری،



کم مایہ اور ادنیٰ ہوگی۔ اس وقت قوم کی بڑی خدمت یہی ہے کہ ترجمہ کے ذریعہ دنیا کے اعلیٰ درجہ کے ادب کو اپنی زبان میں داخل کئے جائیں۔ یہی ترجمہ خیالات میں تغیر اور معلومات میں اضافہ کریں گے۔ جمود کو توڑیں گے اور قوم میں ایک نئی حرکت پیدا کریں گے اور پھر یہی ترجمہ تصنیف و تالیف کے جدید اسلوب اور نیا آہنگ لائیں گے ایسے میں ترجمہ تصنیف سے زیادہ قابل قدر، زیادہ مفید اور زیادہ فیض رساں ہوتا ہے۔“

ترجمہ کے ذریعہ ایک زبان سے دوسری زبان میں مختلف علوم و فنون کے ذخائر منتقل ہوتے رہے ہیں اور آج بھی اس کا سلسلہ ایک طرح سے جاری ہے لیکن اصل مسئلہ ہے ادبی تصانیف اور تخلیقی نگارشات کے ترجمہ کا جو صدیوں سے اہل نظر کی توجہ کا مرکز رہا ہے اور ترجمہ کے کچھ اصول اور ضابطہ کے مرتب کئے جانے کی کاوش بھی ہوتی رہی ہے۔

ترجمہ تو ہر زبان میں خواہ وہ مشرق ہو یا مغرب، تہذیب کے طلوع ہونے کے دور سے آج تک اس کا سلسلہ جاری ہے لیکن یہ عجیب اتفاق ہے کہ اٹھارہویں صدی کے شروع سے ہی ترجمہ اور اس کے مسائل پر غور و خوض اور سنجیدہ مباحث ہونے لگے تھے اور اس سلسلہ میں مقالات کا بھی سلسلہ شروع ہو گیا تھا۔ لیکن بیسویں میں مشرق کی بیشتر زبانوں میں اس کی اہمیت اور معنویت کو آج تک ٹھیک سے نہیں سمجھا گیا۔ قارئین ترجمہ کے فن اور اس کی مختلف کروٹوں کی نبض شناسی کرتے ہوئے یوں رقمطراز ہیں کہ:

”اس کا ثبوت بھی ہے کہ اردو جیسی ترقی یافتہ زبان میں ترجمہ کے فن پر اب تک کوئی تصنیف وجود میں نہیں آئی۔ یہ الگ بات ہے کہ بعض دارالترجموں میں کچھ اہم اصول طے کر لئے گئے۔ یہ تسلیم کرنے میں ہمیں تاثر نہیں ہونا چاہئے کہ ترجمہ کو ایک فن سمجھنے اور ترجمہ کرتے ہوئے کچھ خاص اصولوں کو پیش نظر رکھنے کی تحریک اور تصور ہمیں مغرب سے رابطہ کے بعد ہی ملا ہے۔ اس سے قبل نہ اخذ و ترجمہ میں کوئی فرق کیا جاتا تھا اور نہ تصنیف و ترجمہ میں کوئی خاص امتیاز روا تھا۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ برطانوی اقتدار کے بعد شعر و ادب کا ترجمہ کچھ مشترک اصولوں کے پابند ہو گئے۔ ایسا تو مغرب میں بھی نہیں ہوا۔ البتہ اتنا ضرور ہوا کہ



ترجمہ کے سلسلہ میں ایک اخلاقی ضابطہ اور فنی سلیقہ پیش نظر رہنے لگا۔ اس کے نتیجہ میں اصل مصنف کے ساتھ جو بے انصافیاں اور شوخیاں برتی جاتی تھیں وہ کم ہو گئیں۔“

آگے فرماتے ہیں کہ:

”وہ حضرات جو تخلیقی ادب کے ترجمہ کو ناممکن قرار دیتے ہیں یا وہ جو Translator کو Initiator کے تحقیر آمیز القاب سے یاد کرتے ہیں ترجمہ کی اہمیت سے منکر نہیں اور شاید وہ اس حقیقت کے بھی منکر نہیں کہ ترجمہ نے انسانوں اور قوموں کے درمیان حائل بہت سی دیواروں کو توڑا ہے۔“

چند باتیں ترجمہ کی مشکلات سے متعلق کر لی جائیں۔ ظاہر ہے کہ جب ہم مشکلات یا دقتوں کا قصہ چھیڑتے ہیں تو ہماری مراد ان دقتوں اور دشواریوں کی طرف اشارہ کرنا ہوتا ہے۔ یہ دقتیں اور دشواریاں ایک لومشق مترجم کے حصہ میں ضرور آتی ہیں وہ اس کے لئے دونوں زبانوں میں سے کسی ایک یا دونوں سے کم واقفیت کے نتیجہ میں ترجمہ میں دقتیں آتی ہیں کیونکہ ادبی تصانیف کے ترجمہ کے سلسلہ میں کچھ شرائط ہیں جن کی پابندی اشد ضروری ہے۔ مترجم کو دو زبانوں اور دو قوموں کے درمیان لسانی اور ثقافتی سفر سے عبارت قرار دیا گیا ہے۔ اس لئے کسی بھی زبان کی تصنیف کو کامیابی سے اپنی زبان میں منتقل کرنے کی پہلی شرط یہی ہے کہ اصل تصنیف کی زبان اس کی تاریخ، روایت اور اس کی قومی تہذیب سے نہ صرف آگاہی ہو بلکہ اس کے ساتھ ہمدردی اور دلچسپی بھی ہو۔

دوسری اہم شرط زبان پر مترجم کی قدرت اور دسترس کا ہونا نئے خیالات و اظہار اور نئی نئی ترکیبیں اور نئے اصطلاحات وضع کرنے کی صلاحیت اور استعداد سے مزین ہونا ناگزیر ہے۔ تیسری شرط یہ ہے کہ مترجم کو اصل تصنیف اس عہد کی زندگی، زبان اور موضوع کی اہم تفصیلات سے واقف ہونا از بس ضروری ہے۔ آخری لیکن بہت اہم شرط یہ ہے کہ ادبی ترجمہ کی صلاحیت اور استعداد موضوع سے دلچسپی، انہماک اور شوق کی استقامت ہے۔ اگر کوئی ترجمہ مذکورہ شرائط کی پابندی کرنے پر خود کو تیار پاتا ہے اور اہل بھی تو وہ اچھا مترجم کہلانے کا مستحق ہے۔ اس بات پر تقریباً زیادہ تر اکابرین کا اجماع ہے کہ ترجمہ کبھی بھی اصل تصنیف یا فن پارہ کا ہم البدل نہیں ہو سکتا۔ نہایت کامیاب اور ولادیز ہونے کے باوجود بھی ترجمہ ترجمہ ہی کہلائے گا گویا کہ تکمیل فن کی خوبی جو اصل تخلیق میں ہے وہ

ترجمہ میں نہیں۔ اس سلسلہ میں ڈاکٹر ہری دیش رائے بچن کی رائے سمجھوں سے مختلف اور منفرد ہے۔ اختلاف اور اتفاق کی راہیں تو نکلتی رہیں گی لیکن ان کی رائے چونکا تی ضرور ہے، اطمینان بہم پہنچاتی ہے کہ نہیں یہ ایک بہت بڑا استفہام ہے؟ ان کا کہنا ہے کہ اگر مترجم اعلیٰ درجہ کی تخلیقی صلاحیت کا مالک ہو اور ترجمہ نہایت دیانت داری سے کی جائے تو اس کا ترجمہ اصل تخلیق سے زیادہ وسیع کہلائے گا۔ ڈاکٹر جانسن کی ترجمہ کے سلسلہ میں جو رائے ہے اس کی معنویت اور اہمیت آج بھی مسلم ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ ترجمہ کو اصل سے بہتر بنانے کی کوشش کسی طرح مستحسن نہیں اس کے نزدیک ترجمہ کا کام بس اتنا ہے کہ وہ کسی تصنیف کی معنوی یا فنی اہمیت کے پیش نظر اسے اپنی یا ترجمہ کی زبان میں پوری دیانت سے منتقل کرنے کی کوشش کرے۔

لیکن یہ بات بھی صحیح ہے کہ کسی بھی تخلیق یا تصنیف کے تار و پود یعنی کہ Texture میں صرف معنوی نہیں بلکہ تہذیبی، تخلیقی اور لسانی عوامل باہمی طور پر شیر و شکر ہوتے ہیں۔ اس لئے دیانت دارانہ ترجمہ کا کام تخلیق سے زیادہ پیچیدہ اور ذمہ دارانہ ہوتا ہے۔ ہر زبان و ثقافت کی اپنی کچھ خاص صفات ہوتی ہیں جسے ہم اس زبان اور ثقافت کا جوہر خاص قرار دے سکتے ہیں یا اس زبان اور ثقافت کا ماہر امتیاز کہہ سکتے ہیں جسے ہم دوسری زبان میں ہو بہو منتقل نہیں کر سکتے، کیونکہ وہ تخلیق یا تصنیف ایک خاص تہذیب، یا ثقافتی، سیاسی، معاشرتی عوامل کی زائیدہ ہوتی ہے لہذا اسے کسی دوسری زبان میں مسوں اور مہاسوں کے ساتھ منتقل کرنا کوئی آسان کام نہیں ہے جہاں تک نفس مضمون اور مواد کا تعلق ہے تو اسے ترجمہ کے ذریعہ دوسری زبان کے قالب میں ڈھال سکتے ہیں اس طرح قارئین ترجمہ کے آئینہ میں اصل تصنیف کی فکری اور فنی اہمیت کو محسوس کر سکیں گے اور محفوظ بھی ہو سکیں گے۔ یہ ایک اہم اور پرانی بحث ہے لیکن آج بھی اس کی معنویت میں کوئی کمی نہیں آئی کہ زبان اور الفاظ اساسی طور پر خیال کے ابلاغ کا ذریعہ ہیں اور ترجمہ کے تفاعل میں بھی توجہ اس خیال کو منتقل کرنے پر مرکوز ہوتی ہے۔ جس کی علامت متن بھی دراصل کوئی لفظ ہوتا ہے، لیکن مسئلہ کہاں ہے؟ مسئلہ یہ ہے کہ تخلیقی ادب میں کم و بیش ہر لفظ خیال کے علی الرغم تاثر، کیفیت اور ایک مخصوص فضا کا آئینہ دار بھی ہوتا ہے اور یہی اس کی ایمائی قوت، تخلیق فن کی دلیل بھی ہے۔ بعض حضرات جیسا کہ ابتداء میں کہا گیا کہ ان خوبیوں کے پیش نظر اسے تخلیق کی باز آفرینی سے بھی تعبیر کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک ترجمہ کالن اور مترجم کا کام یہ ہے کہ وہ اصل تخلیق سے پیدا ہونے والے تاثرات میں اس طرح ڈوب جاتے ہیں کہ انہیں یہ

ان کا اپنا تجربہ معلوم ہونے لگتا ہے۔ یہ بات بھی صد فی صد درست ہے کہ ہر مترجم اپنے مخصوص تجربات اور اپنی ذہنی اور جذباتی افتاد کے آئینہ میں ہی اصل تخلیق کے تاثرات قبول کرے گا اور پھر ان کی تخلیقی صورت گری میں اس کے تخیل کی منفرد کائنات اثر انداز ہوگی۔ اس طرح وہ ترجمہ کے نام پر جو کچھ سامنے لائے گا وہ ضروری نہیں کہ اصل تخلیق سے مطابقت رکھتا ہو پال والیری نے بڑی عمدہ بات کہی ہے:

*"To translate is to reconstitute as usually as possible the affect of a Certain Cause by means of another cause."*

اس کا اردو ترجمہ یہ ہے کہ

”ترجمہ کرنا کسی علت اصل تخلیق کے معلول کی۔ ایک دوسری علت ترجمہ کے توسط سے امکانی قربت (صحت) کے ساتھ تشکیل نو کرنا ہے۔“

والیری کا خیال ہے کہ تخلیقی ترجمہ کا کام کسی فن پارہ یعنی علت و معلول کی ترجمانی کرنا ہرگز نہیں ہے بلکہ اس فن پارہ کی قرأت یا سماعت سے جو تاثر ترجمہ کے ذریعہ ذہن اور تخیل میں پیدا ہوا ایک نئی علت و ترجمہ کے ذریعہ ان کی باز آفرینی کرنا ہے۔ اس کی وفاداری اصل تخلیق سے نہیں بلکہ اپنے تاثرات سے ہوگی۔ لیکن والیری کی ہر بات علامتی اور ایمانی شاعری پر صادق تو آ سکتی ہے لیکن یہ کوئی آزمودہ فارمولا نہیں ہے جسے ہر جگہ اطلاق کیا جاسکے۔

اعلیٰ درجہ کی فکر انگیز شاعری اور عام تخلیقی ادب کے ترجمہ پر اس کا اطلاق اس پر عمل پیرا ہونے پر اصرار ہو سکتا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ اس تفاعل سے مایوس کن نتائج ہاتھ آئے۔ مترجم کیلئے اس سلسلہ میں جو سب سے زیادہ وصف خاص کی ضرورت ہے وہ ’کیلیس‘ کی زبان میں ’ذہنی استعداد‘ ہے یعنی ترجمہ کے پورے تفاعل میں مترجم کو اپنی شخصیت کو معطل کرنا ہوتا ہے۔ وہ اصل تخلیق کی فضا اور ماحول میں خود کو اس طرح شامل کرے اور اس سے ہم آہنگی پیدا کرے جیسے ماحول اور فضا سے اصل فنکار گزرا ہوگا۔ ظاہر ہے یہ کوئی آسان شرط نہیں ہے اور اس پر پورا اترنا کوئی آسان کام نہیں ہے۔ سامنے کی مثال 'Edward Fitzgerald' کی ہے جس نے عمر خیام کا کامیاب ترجمہ کیا، لیکن یہ حقیقت بھی کسی سے پوشیدہ نہیں کہ کیا مشرق اور کیا مغرب ابھی ابھی ایک بڑے طبقہ کو اسے کامیاب



ترجمہ تسلیم کرنے میں تامل ہے۔

بنیادی بات یہ ہے کہ ترجمہ کے مسائل اور اس کی دشواریاں ہماری زبان و ادب میں ابھی عام نہیں ہوئی ہیں۔ اس کا تھوڑا بہت اندازہ ان حضرات کو ہو سکتا ہے یا ہو سکا ہے جنہوں نے سنجیدگی، دیانتداری اور انہماک کے ساتھ اردو میں دوسری زبانوں سے فن پاروں کا ترجمہ کیا ہے یا پھر وہ لوگ جنہوں نے اصل زبان کی تصانیف اور ان کے تراجم کا تقابلی مطالعہ کیا ہے۔

مذکورہ سطور میں ترجمہ کے فن اور اس کے ارتقائی مراحل اور منازل کا ایک قدرے تفصیلی جائزہ پیش کیا گیا ہے اسے ایک مفصل بحث سے عبارت قرار تو نہیں دیا جاسکتا لیکن جہاں تک اردو میں اس کی شروعات اور اس کے ارتقائی سفر کے منور نشانات سے رو برو ہونے کی بات ہے یا اس کے اصول و نظریہ کی فہم کا سوال ہے یا پھر اس کے اعتذار یا فتوحات سے روشناس ہونے کا تعلق ہے اور اردو زبان پر ان ترجموں کے نتیجہ خیز اثرات کا معاملہ ہے تو نہایت افسوس کے ساتھ اس حقیقت سے پردہ اٹھانا پڑتا ہے پورے اعتماد کے ساتھ کچھ کہنا مشکل ہے۔ اس لئے کہ بیسویں صدی کے ابتدائی سالوں میں وحید الدین سلیم، مولوی عبدالحق اور میر حسن جیسے چند بزرگوں کے ماسوا اردو کے کسی ایک ادیب اور عالم نے اس موضوع کو خاص مطالعہ اور علمی تحقیق و تفتیش کے قابل نہیں سمجھا۔ قدیم کلاسیکی عہد میں اردو شاعری کے سرمایہ سے قطع نظر، نثر کی بیشتر کتابیں فارسی زبان سے ترجمہ ہیں۔ سب رس، کربل کتھا، نو طرز مرصع، باغ و بہار، تنبیخ خوبی، آرائش محفل اور انیسویں صدی کی بے شمار داستانیں سب ترجمہ ہی کے ذیل میں آتی ہیں لیکن یہ تراجم کس نوعیت کے ہیں یا اس کے پیچھے کون سے اصول کا رفر مار ہے ہوں گے؟ وہ کیا ہیں؟ مترجم نے کہاں تک اصل سے دیانت داری برتی ہے؟ کیا متن سے انحراف کی طرفیں کھلتی ہیں؟ اور تراجم نے کس طرح اور کس حد تک اردو زبان اور اردو نثر کے اسالیب اور اظہار کے سانچوں کو متاثر کیا ہے؟ اس طرح کے سوالات پر بیشتر لوگوں نے سنجیدگی سے غور و فکر کرنا ضروری نہیں سمجھا۔ اس صداقت کو جھٹلایا نہیں جاسکتا کہ اردو کو ایک جدید زبان بنانے میں ملک گیر سطح پر اس کا اختیار قائم کرنے اور اس کے منصب کو ترقی اور ترفع دینے میں جہاں دوسرے عوامل نے مؤثر رول ادا کئے ہیں وہاں ترجمہ نے بھی اس زبان کو ہمہ گیر اور دل پذیر بنانے میں کم یوگدان نہیں دیا ہے۔ ان ترجموں کی وجہ سے صنعتی تمدن کے دروازے کھل گئے۔ ان دروازوں سے روشن خیالی، سائنٹفک فکر، عقلیت، انسان دوستی، ذوق و تحقیق اور روشن فکری کے زاویہ شامل



ہوئے اور علم و فن کی تلاش کے لئے نئے آفاق پر کمندیں ڈالنے کی سعی کی گئی ہے۔ ان باتوں کے علاوہ سب سے اہم بات یہ ہے کہ ان عوامل سے زبان، تازگی اور قدرت نمو پاتی رہی۔ نئے نئے علوم و فنون نئی فرہنگ اور نئے تصورات کا لہو اس میں شامل ہونے لگا۔

مذکورہ سطور میں بیسویں صدی کے اوائل میں جو لوگ مترجم کے طور پر سامنے آئے ان سے تھوڑی بہت بحث قائم تو ہوئی لیکن اس کا گنجان سیاق ۱۹ویں صدی کے وسط میں چند مشینری اور بعض دوسرے افراد کے ہاتھوں قائم ہوا لیکن اس کی رفتار میں تیزگامی اور نتیجہ خیزی انیسویں صدی کے نصف اول میں پروان چڑھنے لگی۔ فورٹ ولیم کالج کا کارنامہ بڑا ضرور ہے لیکن اس کی کارگزاری اگر بہ نظر غائر دیکھیں تو چند لغات کے ترجموں یا پھر چند کہانیوں اور ڈراموں کے اقتباسات کے ترجمہ تک محدود ہے جو جان گل کرسٹ نے نمونہ کے طور پر کرائے تھے۔ دلی کالج میں 'Vernacular translation Society' کا قیام ۱۹۳۱ء میں عمل میں آیا۔ مولوی عبدالحق ۱۸۳۶ء سے ۱۸۴۰ء تک، علم ہیئت، ریاضیات اور بعض علوم کی تصنیف درجن بھر کتابیں ترجمہ کر کے اپنے چھاپخانہ سے شائع کروایا۔ ترجمہ کے فن اس کی اشاعت اور اس کے فروغ کے حوالہ سے نواب شمس الامراء اپنے مقاصد کا ذکر کرتے ہوئے رقمطراز ہیں کہ

”بعض علوم اہل فرہنگ میں ایسے رواج پائے ہیں کہ ان کا نام بھی یہاں کے لوگوں نے نہیں سنا۔ مثلاً علم آب و ہوا اور برقی مقناطیسی اور کیمسٹری وغیرہ۔ اس واسطے مدت سے ارادہ تھا کہ مبتدیوں کے فائدے کے لئے کوئی کتاب مختصر جامع چند علوم کی زبان فرہنگ سے ایسا ترجمہ کیا جاوے کہ فرصت قلیل میں اس کی معلومات سے طالب علموں کو کچھ فائدہ میسر ہووے۔ مختصر رسالوں کے دیکھنے سے ان کی طبیعت آشنائے علوم ہو جائے پھر طالبین از خود ارادہ مبسوط کتاب دیکھنے کیلئے کریں گے۔“ ۵

دلی کالج کے بعد ایک اہم ادارہ جس نے منصوبہ بند اور باضابطہ طور پر اسے آگے بڑھایا وہ سرسید کی 'سائنٹفک سوسائٹی' تھی۔ اس عہد میں مہاراجہ کشمیر کے دارالترجمہ میں بھی بہت اہم علمی کتابوں کا ترجمہ ہوا اس کے بعد انجمن ترقی اردو کی جب ۱۹۰۱ء میں بنیاد پڑی اردو زبان کی ترقی کے لئے ترجمہ اور اصطلاح سازی کے کام کو نمایاں اہمیت دی گئی۔ اس مدت میں جو نیا تعلیمی نظام اور نصاب

تعلیم ملک کے مدارس میں رائج ہوا اس کے تحت اوسط اور ثانوی سطح پر شمالی ہند اور لکھنؤ ریاست حیدر آباد میں جدید علوم قابل لحاظ تعداد میں تالیف و ترجمہ ہو کر شامل نصاب ہو چکی تھیں۔ اس صورتحال کے تناظر میں ۱۹۲۰ء میں جب حیدر آباد میں جامعہ عثمانیہ نیز دارالترجمہ کا قیام عمل میں آیا اور یونیورسٹی کی سطح پر مغرب کے علوم و فنون کے لئے اردو کو ذریعہ تعلیم بنایا گیا تو اس تجربہ کی کامیابی میں کوئی غیبی طاقت نہیں بلکہ اس کی ٹھوس بنیاد اور منطقی اساس تھی اور گزشتہ ۸۰ سال سے ہموار ہوتی رہی تھی۔ اس کے باوجود اس صداقت سے انکار کفر کے مترادف ہو گا کہ یہ تاریخی کارنامہ ہے کہ حیدر آباد دارالترجمہ نے اردو کو دانش عصر سے نہ صرف ہم آہنگ کرنے کی کاوش کی بلکہ اس کے خزانے میں انمول جواہر ریزے ڈال دیئے۔ اس ادارہ کے ماسوا آزادی کے قبل انجمن ترقی اردو دارالمصنفین، اعظم گڑھ، ہندوستانی اکاڈمی الہ آباد اور اردو اکاڈمی جامعہ ملیہ نے بھی مغربی علوم اور ادب کے مستند اور معیاری ترجمہ شائع کئے۔ آزادی کے بعد جن اداروں نے ترجمہ کے میدان میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا اور اردو زبان و ادب کے سرمایہ میں بیش بہا اضافے کئے ان میں نیشنل بک ٹرسٹ، سہیتہ اکاڈمی اور حال ہی میں ترقی اردو بورڈ کے نام نمایاں ہیں۔

جہاں تک مغرب کے ادبی شہ پاروں کے ترجمہ کا سوال ہے اس کا سلسلہ انیسویں صدی کے وسط سے شروع ہو جاتا ہے۔ چنانچہ گارساں دتاسی کے کم و بیش تمام سالانہ خطبات میں (جن کا آغاز دسمبر ۱۸۵۰ء سے ہوتا ہے ان ناولوں، اخلاقی قصوں، تمثیلوں اور نظموں کا ذکر ہوتا ہے جو سال بہ سال اردو میں ترجمہ ہوتے رہے۔ اس نے اس بات کی طرف اردو والوں کی توجہ مبذول کرایا کہ بغیر حوالہ کے اور بنا اجازت کسی تصنیف کا ترجمہ کر کے شائع کرنا چوری کے مترادف ہو گا۔ شاعری کے ترجمہ کے سلسلہ میں اس نے یہ تجویز بھی پیش کی کہ اگر ایسی نظمیں منتخب کی جائیں جن میں انگریزیت کی بجائے عالمگیریت ہوتی تو زیادہ اچھا تھا۔

اردو میں منتخب انگریزی نظموں کا پہلا مجموعہ ”جواہر منظوم“ ترجمہ قلی میرٹھی سے ۱۸۶۳ء میں اور دوسرا مجموعہ منتخب انگریزی نظموں کے منظوم تراجم (مترجم بانکے بہاری لال) ۱۸۶۹ء میں شائع ہوئے۔ پہلے مجموعہ کے دیباچہ میں درج ہے کہ ان منظوم ترجموں پر اسد اللہ خان غالب دہلوی (غالباً) مرزا غالب نے نظر ثانی بھی کی تھی اس کے بعد انجمن لاہور کے شاعر آزاد اور حالی نے انگریزی کی چند نظموں کو اردو کا جامہ بھی پہنایا۔ ۱۹ویں صدی کے آتے آتے یہ سلسلہ دراز ہوتا چلا

کیا۔ جن شاعروں اور ادیبوں نے اردو زبان کو نئے شعری خلقوں سے آراستہ کیا ان میں اسماعیل  
 میرٹھی، نظم طباطبائی، شرر، نادر کا کوروی، ملک چند محروم، غلام بھیک تیرنگ، ضامن کشوری، اقبال،  
 ظفر علی خان، سرور جہاں آبادی، الغرض شاید ہی کوئی اہم شاعر رہا ہو جسے انگریزی کی شد بد نہ ہو اور  
 انہوں نے انگریزی سے ترجمہ نہ کئے ہوں گے لیکن یہ بھی سچ ہے کہ آج تک ان ترجموں کے  
 معیارات سے کوئی منطقی گفتگو نہ ہو سکی اور نہ ہی جدید شاعری پر اس کے اثرات کتنے اور کس حد تک  
 مرتب ہوئے اس سلسلہ میں کوئی خاطر خواہ بحث نہیں ملتی۔ اس وقت کے مترجموں نے انگریزی  
 زبان کی تصنیفات کو زیادہ اہمیت دینی شروع کی جب کہ ترکی، جرمنی، فرانسیسی اور روسی ادب بھی کم  
 ترقی یافتہ نہیں تھے۔ بعض مترجموں نے اس زمانہ میں صرف ان ہی ادیبوں سے اردو شعر و ادب اور  
 اس کی تنقید کو ایک نیارخ اور نیازاویہ دینے کی پیہم کوششیں کیں جو کسی نہ کسی سبب سے انگریزی سے  
 دور یورپ کی دوسری زبانوں اور اس کے ادب سے واقف تھے۔ ان میں سجاد حیدر یلدرم، عبدالرحمن  
 بجنوری، مولانا ابوالکلام آزاد، ڈاکٹر عابد حسین، ڈاکٹر یوسف حسین خان، ڈاکٹر عبدالعلیم اور پروفیسر  
 مجیب کے نام روز روشن کی طرح عیاں ہیں۔ ۱۹۳۰ء کے بعد فرانسیسی، روسی اور بعض دوسری زبانوں  
 کے ادب کے لئے بھی ترجمہ کے دروازے کھل گئے۔ شاعری کے بجائے بلند پایہ نثری ادب پر توجہ  
 ضرور صرف کی جانے لگی۔ ایک تاریخی سچائی کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرانا ضروری ہے وہ یہ کہ  
 ترقی پسند تحریک اور بعد میں حلقہ ارباب ذوق کے نمائندوں نے بھی بہترین ترجمے پیش کئے لہذا ان  
 کی گرفت و خدمات سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ ان لوگوں نے اطالوی، فرانسیسی، چینی، لاطینی اور  
 امریکی ادب کے شاہکاروں سے اردو زبان کو ترجمہ کے حوالہ سے نہ صرف مالا مال کیا بلکہ نئے  
 ترجموں کے لئے ایک نوع کی 'لیک' بھی فراہم کر دی۔ ان مترجموں میں منٹو، عزیز احمد، شاہد احمد  
 دہلوی، مخدوم جالندھری، سجاد ظہیر، صابرہ زیدی، قیوم نظر، مطلبی فرید آبادی، ظ۔ انصاری، اختر حسین  
 رائے پوری، ڈاکٹر خلیق انجم اور انور عظیم کے نام قابل ذکر ہیں۔ ان حضرات کے علاوہ عنایت اللہ  
 دہلوی، جلیل قدوائی، خواجہ منظور حسین، منصور احمد، نریش کمار شاد، اور دوسرے قابل ذکر ادیبوں نے  
 ترجمہ کو ایک تخلیقی کام سمجھ کر عالمی ادب کے عہد آفریں شہ پاروں سے اردو زبان و ادب کو ثروت مند  
 کرنے کی عمدہ کاوشیں کیں۔ ترجمہ کے میدان میں میراجی کی انفرادیت سے آگے چل کر بات کی  
 جائے گی اور ان کے فن ترجمہ نگاری کے مابہ الامتیاز سے مکالمہ قائم کیا جائے گا فی الوقت ترجمہ کے



فن کے حوالہ سے اس کے سیاق سے گفتگو کی جا رہی ہے۔ جدید ہندوستانی ادیبوں میں ٹیگور، سرت چند، قاضی نذر اللہ اسلام اور چند دوسرے ادیبوں کی تصانیف نے ایک باقاعدہ تحریک نہیں، تو رجحان کہہ سکتے ہیں، اختیار کرنے کی کوشش شروع کر دی۔ آزادی کے بعد اس کی رفتار میں تیز گامی دیکھی گئی۔ حکومت نے بھی اپنے ایشاعتی اداروں کے ذریعہ اس میلان کی طرف نہ صرف توجہ دینا شروع کی بلکہ اس جذبہ کی ہمت افزائی بھی کی گئی۔ ترجمہ کے بغیر آج کوئی بھی زبان و ادب خود کو ترقی یافتہ یا پھر عالم گیر سطح پر مقبول اناام ثابت نہیں کر سکتا ہے۔ ترجمہ جیسا کہ بیشتر ادیبوں کا اتفاق ہے کہ یہ صرف ادبی اور لسانی ضرورتوں کی کفیل نہیں ہے بلکہ تہذیبی تفاعل کا ایک بلیغ اشارہ بھی ہے اسے دوسرے لفظوں میں ہم یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ ترجمہ کے معنی و مفہوم میں یہ مضمرات موج تہہ نشیں کی طرح موجود ہیں کہ ترجمہ کے ذریعہ ایک تہذیب دوسری تہذیب سے ہم کلام ہوتی ہے اور اس کی خاص وجہ متن میں مضمر خیال، موضوع اور اسلوب کو دوسری زبان میں منتقل کرنا ہے۔ کیونکہ ترجمہ ایک ایسا فن ہے جس پر قدرت حاصل کرنے کے لئے شوق و صلاحیت کے علی الرغم مشق و مزادلت اور اصولی واقفیت بھی درکار ہے۔ اصطلاح سازی جیسا کہ اکثر کا کہنا ہے کہ ترجمہ کے لئے بہر حال ایک اہم شعبہ ہے اس سلسلہ میں آل احمد سرور کا یہ اقتباس ملاحظہ کریں:

”اصطلاح سازی بہر حال ضروری ہے۔ نئے خیالات کے لئے نئے الفاظ چننے ہوں گے ہاں حال کے بنائے ہوئے اصول کے مطابق اس معاملہ میں احتیاط سے کام لینا ہوگا۔ نئے الفاظ نئے ذہن کی تشکیل کرتے ہیں۔ اردو کو جدید ذہن سے ہم آہنگ کرنے کیلئے جدید اصطلاحیں بنائے بغیر چارہ نہیں مگر کوئی جدید چیز بالکل جدید نہیں ہوتی یہ کسی پرانی اور بھولی ب سری روایت کی تجدید یا توسیع یا ترمیم ہوتی ہے۔ اس لئے ہمارا فرض ہے کہ ہم اپنے سارے خزانے کو کھنگالیں۔ پیشہ وروں کے اصطلاحات سے مدد لیں اور نئی چیزوں کے خیالات نئے لفظوں کو حسب ضروری اختیار کر لیں۔ یہ نہیں سوچنا چاہئے کہ یہ کتاب کون پڑھے گا؟ طالب علم تو نہ اردو جانتے ہیں نہ انگریزی نہ ہندی ایک طرف ہمیں اس پر اصرار کرنا چاہئے کہ جن کی مادری زبان اردو ہے وہ ثانوی تعلیم اردو سے حاصل کریں تا کہ ان کی بنیاد مضبوط ہو دوسری طرف ہمیں ان کو افسانہ نویسوں اور جذبات کے



حشر سامانی کے بجائے فکر و نظر کی طرف مائل کرنا ہوگا۔ تاکہ وہ جدید ذہن پیدا کر سکیں اور اس جدید ذہن کی مدد سے موجودہ دور کی پڑچ اور نت نئے روپ بدلنے والی زندگی کے فرائض سے عہدہ برآ ہو سکیں۔ تراجم اور تصانیف کے کام میں یہی آدرش ہونا چاہئے۔ اس آدرش تک پہنچنے میں دیر لگے گی مگر تاریخ بتاتی ہے کہ اچھے راستے وہی ہوتے ہیں جو سب سے لمبے ہوتے ہیں کیونکہ انہیں میں خلوص و ریاض اور خونِ جگر کی مکمل نقش گری ہو سکتی ہے۔“ ۱۔

ترجمہ دراصل یہ ایک بدیہی حقیقت ہے کہ یہ بنیادی طور پر ایک لسانی اور تہذیبی مفاہمہ ہے ایک نوع کی ارادت مندی ہے جو نہ اصل جوہر کی تحصیل کر سکتا ہے اور نہ اسے مقدم قرار دیا جاسکتا ہے۔ مفاہموں کی طرح ترجموں کے بھی مختلف رنگ و روپ ہیں، آج دنیا کی طنائیں کھینچ گئی ہیں اور دنیا عالمگیر سطح پر ایک اکائی میں منقلب ہوتی جا رہی ہے۔

آج دنیا کی کوئی بھی زبان ترجمہ کے بغیر اپنی آفاقی حیثیت تسلیم نہیں کر داسکتی۔ کیونکہ جب تک نئے خیالات یا نئے تصورات کا خون رگ و پے میں سرایت نہیں کرتا زندگی کوئی خوشنما موڑ بھی نہیں لیتی۔

کسی بھی زبان کی مقبولیت اور اس کی ہر دل عزیزی کا پیمانہ یا میزان کیا ہوتا ہے؟ اور اس کی اہمیت اور معنویت کن باتوں سے قائم ہوتی ہے؟ دیکھنا صرف یہ ہوتا ہے کہ کوئی بھی زبان اپنے زمانہ کے علمی سرمایہ اور ادبی ذخیرہ کو کس حد تک اپنے قاری تک پہنچانے کا اہل ثابت ہوتی ہے۔ اردو زبان کی واقعی اسے خوش بختی کہئے کہ اس زبان نے ابتداء سے ترجمہ کے فن کو نہ صرف اختیار کیا بلکہ اس کے توسط سے دنیا کی بیشتر ترقی یافتہ زبانوں سے اپنے دامن کو لعل و گہر سے مزین کرنے میں کوئی کسر نہ اٹھا رکھی۔ دوسری اچھی بات یہ ہوئی کہ باہر سے تازہ ہواؤں کے اندر آنے کے لئے اپنے ذہن کے درپچوں کو نہ صرف کھلا رکھا بلکہ بین الاقوامی کلچر اور تہذیب کے روشن نقوش سے اپنی محفل کو آراستہ بھی کیا۔ لیکن ایک بات ہمیشہ ذہن نشیں رہنی چاہئے کہ سفر کے شروع کرنے سے پہلے منزل کا تعین بھی لازمی ہے۔

اسی طور پر ترجمہ نگاری کے لئے کئی درجات ہیں یعنی اس کی بھی 'فوق ترتیب' ہے Hirerchy، تین اقسام تو میں سمجھتا ہوں کہ بالکل سامنے کی ہے۔ پہلا معلوماتی دوسرا تہذیبی

تیسرا اجمالاً یہی درجہ ہے۔ کسی بھی تصنیف یا متن میں لفظوں کی یعنی ادبی فرہنگ کی ایک جداگانہ اہمیت ہے اور اس کا تفاعل بھی بہت اہم ہے کیونکہ الفاظ اقدار کی ترسیل کا ایک موثر حوالہ ہیں۔ ترجمہ کے اہم مقاصد میں اس کا سب سے اہم اور بڑا مقصد زبان کے 'معمول' سے خیالات و تصورات کی ترسیل و ابلاغ کا عمل ہے۔ کیونکہ ترجمہ جتنا اصل سے قریب ہوگا اور مطابقت بھی رکھے گا، تو ترسیل کا حق اتنا ہی اچھے طریقہ سے ادا ہوگا۔ اس ضمن میں سائنسی علوم کے ترجمہ کو پہلی صف میں رکھا جاسکتا ہے کیونکہ عمدہ ترجمہ کی ضمانت اس بات پر منحصر ہے کہ کتنے شفاف طریقہ سے اصل معلومات کو ترجمہ کے ذریعہ ہم دوسری لسانی برادری تک منتقل کر رہے ہیں۔

مذکورہ سطور میں اصطلاحوں کے بارے میں اور اس کی اہمیت کے بارے میں باتیں کی گئی ہیں۔ لیکن یہاں بھی اصطلاح جو ایک بنیادی مسئلہ ہے اس کی طرفیں کھولنی ضروری ہیں تاکہ اس کے کردار کے تفاعل کو ڈھنگ سے سمجھا جاسکے۔ چند بنیادی مسائل میں ایک اہم مسئلہ اصطلاحات علمیہ کا ہے۔ جن کا متبادل دوسری زبانوں میں لانا اور اسے برتنا اتنا آسان بھی نہیں ہوتا کیونکہ اکثر اصطلاحوں کے صحیح متبادلات نہیں ہوتے اس لئے کبھی کبھی متن میں انتشار پیدا ہو جاتا ہے۔ عربی اور سنسکرت زبان کا المیہ یہ ہے کہ یہ دونوں زبانیں آسان اور عام فہم اصطلاحات دینے سے قاصر ہیں۔ اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ ہم لوگ بول چال کی زبان کو رائج کرنے میں کافی پیچھے رہ گئے۔ بول چال کے عام الفاظ سے سینکڑوں مشتقات ممکن ہیں جس کی ترسیل سنسکرت اور عربی کے مقابلے میں آسان ہے۔ سب سے زیادہ مشکل فلسفیانہ کتابوں کے ترجمہ میں پیش آتی ہے۔ کیونکہ فلسفہ اشیا کی معلومات فراہم نہیں کرتے بلکہ ان کے بارے میں تصورات کی ایسی دبیز تہہ در تہہ اور پرچہ صورتحال پیش کرتے ہیں کہ زبان ساتھ نہیں دے پاتی اس لئے جب کسی فلسفہ کی کتاب کی زبان رواں اور شستہ ہو تو سمجھ لینا چاہئے کہ مترجم نے اصل مشقت سے زیادہ شوخی برتی ہے۔ اس لحاظ سے رواں اور شستہ ہونا ہمیشہ ترجمہ کے اعلیٰ ہونے کی ضمانت قطعی نہیں ہے۔ کیونکہ ہر صورت ترجموں کا مقصد معلومات کی ترسیل کرنا ہے اور یہی اس کی کامیابی کی کلید ہے۔

دوسری اس کی اہم سطح تہذیبی ہے۔ مترجم کو ایک تہذیبی معنویت کے ساتھ دوسری تہذیب کی معنویت میں ادغام اور انجذاب کے کوائف پیدا کرنا ہوتے ہیں کیونکہ تہذیبیں اقدار کو جنم دیتی ہیں اور تہذیبیں اقدار سے ہی بنتی اور سنورتی ہیں اور ان ہی کے بل بوتے پر پوری انسانی برادری کا رد عمل

متعین ہوتا ہے۔ دنیا میں تہذیب کے معاملات بھی کچھ عجیب و غریب صورتحال کے خلق ہونے کا موجب ہوتے ہیں۔ مثلاً کسی ایک تہذیب میں جو لفظ بہت معتبر اور محترم ہے وہ ہو سکتا ہے دوسری تہذیب میں لغو، فحش اور مہمل قرار پائے۔ اس لئے آپ دوسرے لفظوں میں ترجمہ کے فن کو تہذیب کی آباد کاری کا عمل بھی قرار دے سکتے ہیں۔

تیسری اہم سطح جمالیات کی ہے اور یہی مرحلہ سب سے دشوار مرحلہ ہے کیونکہ جمالیاتی کیف و کم ناپیدا کرنا ایک مشکل امر ہے۔ دوسری بات یہ کہ جمالیات کی نمود کا عمل صرف دشوار ہی نہیں بلکہ بے اسرار اور پیچیدہ عمل بھی ہے۔ دوسرے یہ عمل الفاظ کے سطحی معنوں کے بجائے ان کے متنوع متعلقات کے ذریعہ ادا ہوتا ہے۔ الفاظ صرف معلومات یا محض تصورات کی بجائے پر آپ کو سفر نہیں کرانا بلکہ ایک خاص قسم کی نفاذ اور کیفیت سے بھی ہمکنار کرنا ہے۔ ترجمہ کے مسائل پر ڈاکٹر جمیل جالبی نے بڑی عمدہ رائے دی ہے۔

”اکثر ترجمہ کے بارے میں یہ بھی کہا جاتا ہے کہ وہ بالکل اصل معلوم ہوتا ہے یہ ایک ایسی غلطی ہے جو ہمارے یاں افسانوں اور نادلوں کے آزاد ترجموں کی وجہ سے راہ پا گئی ہے۔ جب کسی فلسفیانہ یا پیچیدہ تحریر کا ترجمہ کیا تو ظاہر ہے اس میں وہ روانی تو ہرگز پیدا نہیں ہو سکتی جو وہ ترجمہ اصل کا معلوم ہوگا۔ ایسے میں مترجم کا فرض ہے کہ وہ مصنف کے لہجہ اور طرز ادا کا خیال رکھے۔ لفظوں کا ترجمہ قریب قریب معنی ادا کرنے والے الفاظ سے نہ کرے اور ضرورت پڑنے پر نئے مرکبات بنائے، نئی بندشیں تراشے اور نئے الفاظ وضع کرے، ایسے ترجمہ سے آخر کیا فائدہ جو سلاست تو پیدا کر دے لیکن مصنف کی روح، اس کے لہجہ اور شعور کو ہم سے دور کر دے اور ساتھ ساتھ زبان کے مزاج کو اس طرح روایتی روش و اظہار و بیان پر قائم رکھے اور اس میں کسی اضافے، نئے امکانات سے روشناس کرانے اور طرز ادا کے نئے نئے ڈھنگ سے آشنا کرانے میں مترجم کا بڑا ہاتھ ہوتا ہے۔ ترجمہ کے ذریعہ ایک زبان کی تہذیب دوسرے زبان کی تہذیب سے مل کر نئے نئے گل کھلا سکتی ہے۔“

ایک اہم نکتہ کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرانا چاہوں گا کیونکہ اس نکتہ کی وضاحت کے بغیر ترجمہ کے فن کی پوری بحث ہی ادھوری قرار دی جاسکتی ہے وہ ہے ابلاغ سے مکالمہ قائم کرنا اس لئے



کہ ترجمہ میں ابلاغ کی بحث بڑی کارآمد اور معنی خیز ہے۔ ابلاغ کی طرزِ فہم حقیقت یہ ہے کہ ایک ہی شخص کو مختلف اوقات میں مختلف طرح سے ابلاغ ہوتا ہے ایک ہی وقت میں مختلف لوگوں کو ابلاغ ہو سکتا ہے چونکہ تمام افراد کی ذہنی صلاحیت اور استعداد یکساں نہیں ہوتی اس لئے ابلاغ کا عمل بھی یکساں نہیں ہوتا۔ ابلاغ کا مسئلہ کچھ عجیب و غریب ہے ابلاغ زماں و مکاں اور افراد کے تعلق سے اپنی کمیت اور شخصیت کے اعتبار سے مختلف ہوتا ہے۔ ابلاغ کے مسئلہ سے جو جھنے کے لئے پہلی ضرورت ہے کہ مصنف کے بارے میں باخبر رہا جائے۔ ترجمہ کو مصنف کے فلسفہ حیات، طرزِ احساس، عملی استعداد، نفسیاتی کوائف اور اس کے فنی طریق کی آگاہی ضروری ہے، چونکہ ہر مصنف موضوع اور مواد کو اپنے طور پر برتنے کی کاوش کرتا ہے۔ اس لئے اس کی تصنیف کی فرہنگ لفظوں کے دروبست استعارے محاورے پیکروں علامتوں اور اساطیر وغیرہ کو مصنف کے فکر و فن کی روشنی میں سمجھنا چاہئے۔ دوسری اہم ضرورت مصنف کا اپنے عہد کا راز دار ہونا ہے کوئی فنی تخلیق جس قدر بھی شخصی اور ذاتی ہو لیکن اپنے عہد کی معاشی، تہذیبی، سیاسی، معاشی، ادبی، تعلیمی اور فنی عمل سے وابستہ ہوتی ہے اور اس سے نمونپاتی ہے۔ اس میں روح عصر کے علی الرغم دانش عصر یا تاریخیت کسی نہ کسی حد تک جلوہ گر ہوتی ہے۔ اس لئے کہا جاتا ہے کہ مصنف کا اپنے عہد کی تحریکات اقدار اور سماجی تناظرات سے روشناسی نہایت ضروری ہے۔ لفظوں کے لغوی معانی کے ساتھ ساتھ تلازماتی معنیاں نظام لفظوں کے محل استعمال جو اکثر بدلتے رہتے ہیں ان تمام شعبوں کا مترجم کے لئے رمز شناس ہونا ضروری ہے۔ ترجمہ میں ابلاغ کا بڑا موثر رول ہے لہذا مترجم کو کبھی بھی اس کی کارکردگی اور معنویت سے آنکھیں میچنا نہیں چاہئے۔ مترجم جس زبان سے ترجمہ کر رہا ہے اس زبان کی ساخت و بافت اور اس کی نحوی بناوٹ کا علم بھی از بس ضروری ہے۔ ان باتوں کا خیال رکھے بغیر مترجم کے ذہن میں مصنف کے اصل خیال کا مکمل ابلاغ ممکن العمل نہیں ہو سکتا۔

مختصر یہ کہ ابلاغ کی سطح وہ منزل ہے جہاں قاری کے ذہن پر ایک سے زیادہ معنی کا انکشاف ہوتا ہے اور مترجم کو ایک شعر میں کئی Shades دکھائی دیتے ہیں۔ جس طرح غالب کے اکثر اشعار معنی کے امکانات کے حامل ہیں۔ یہ امکانات کبھی ایک مفہوم کی کئی شاخیں اور شقیں ہیں اور کبھی کبھی ایک دوسرے سے متضاد بھی، مترجم معنی کے اس بھیڑ چال سے کسی ایک زاویہ کو پکڑ لیتا ہے اور دوسرے معنی سے جان بوجھ کر انماض برتا ہے کیونکہ مترجم کا یہ عمل ایک شعوری عمل ہے کیونکہ ترجمہ



مصنف کے حلقہ زندگی اس کے اسلوب نگارش طرز ادا موضوع کی مناسبت اور عبارت کے سیاق و سباق کی روشنی میں پرکھا جاتا ہے۔ کسی نے خوب کہا ہے کہ اتحاد معنی کا مسئلہ مترجم پر منحصر ہے کہ وہ آئینہ کس رخ سے پکڑتا ہے اور شاید معنی کا کون سا جلوہ دیکھتا اور دکھاتا ہے۔ اعلیٰ اور عمدہ ترجمہ صرف اس ترجمہ کو کہا جاسکتا ہے جس میں مترجم شاعر کے خیال اور جذبہ کو بھی من و عن پیش کرنے کی صلاحیت سے بہرہ مند ہو۔ ترجمہ میں اس بات کا لحاظ رکھنا ضروری ہے کہ ترجمہ میں ابہام اور اہمال کا اہتمام نہ ہو بلکہ زبان رواں دواں اور سلاست و روانی کے اوصاف سے مزین ہو۔ اس کے علاوہ بلیغ اشاروں کناویوں فلسفیانہ خیالات جذبہ کی روداد و تاثر کو پوری شادابی کے ساتھ ترجمہ میں سمویا جاتا ہے۔ اس میں بنیادی خیال جذبہ و فکر اسلوب اور تکنیک پر توجہ صرف کی جاتی ہے۔ گویا ترجمہ میں فن کی خارجی اور داخلی عناصر کا خوبصورت امتزاج ہوتا ہے۔ ثرولیدہ بیانی، غرابت، تکرار سے احتراز ضروری ہے۔ اگر ترجمہ مذکورہ اوصاف سے تہی دامن ہے یا محروم ہے اور وہ اپنے فرائض کی ادائیگی سے قاصر ہیں تو پھر Translator دراصل Traiter کہلاتا ہے۔ ترجمہ کے فن اور اس کی معنویت کے سلسلہ میں ایک طبقہ میں بڑی غلط فہمیاں رائج ہیں۔ اس لئے کہ ترجمہ کے فن کو کوئی معزز منصب حاصل نہیں تھا لیکن جدید دور میں نہ صرف یہ کہ عزت کی نگاہ سے دیکھا جاتا ہے بلکہ اس کا کام کافی پھیل چکا ہے اور کئی زبانوں سے تخلیقات چاہے وہ نثر میں ہوں یا نظم میں ترجمہ کئے جا رہے ہیں ترجمہ دراصل فکری اور علمی سطح پر ایک منظر نامہ خلق کرتا ہے علم یا کسی بھی شے کی دریافت کسی قوم کی تنہا میراث نہیں ہے بلکہ اجتماعی طور پر پوری نسل انسانی کی اس پر اجارہ داری ہے۔ ترجمہ کے ”معمول“ سے ہم نہ صرف عالمی تناظر میں ایک دوسرے کے جذبات و احساسات میں شریک ہوتے ہیں بلکہ ایک دوسرے کی زبان کے بیش قیمت ذخائر سے بھی کسب فیض کرتے ہیں۔

میراجی ترجمہ کے فن کی روایت کی ایک کڑی ہیں لہذا میراجی کے ترجمہ کے ممکنہ زاویوں اور پہلوؤں کی بغض شناسی کے لئے ترجمہ کے فن کی روایت سے ڈسکورس قائم کرنا میں سمجھتا ہوں ضروری تھا۔ کیونکہ میراجی اس روایت کی ایک نمونہ ہیں۔ اسے میراجی کے مطالعہ کی وسعت اور بصیرت کے پھیلاؤ اور کشادگی سے عبارت سمجھئے کہ انہوں نے دنیا کے ادبی ذخائر سے کئی آب دار موتی اپنی زبان میں ترجمہ کے حوالہ سے شامل کر کے اپنی زبان کے سرمایہ میں نہ صرف اضافہ کے سبب ہوئے بلکہ اس کی عظمت اور توقیر میں چار چاند بھی لگائے اور زبان کو تو انگری کے علی الرغم ثروت مندی بھی پہنچائی۔

یوں تو میراجی کے زیادہ تر ترجمہ شعر و ادب کے حوالہ سے ہی ہیں۔ ان ترجموں کی وجہ سے ہماری شعریات و لکشل اور دلفریب معلوم ہوتی ہے۔ ترجمہ کی طرف میراجی کا خصوصی میلان ان کی ژرف نگاہی اور عمیق نگہی کا بین ثبوت ہے۔ یہ ان کی ذہنی اُنج ہی تھی جس نے انہیں ترجمہ نگاری کی طرف راغب کیا۔ ان کے مطالعہ کے استہاک نے دوسری زبانوں میں لکھی جانے والی ادب کی اہمیت اس کی معنویت اور اس کے فکری ارتقاء کے منصب کا احساس دلایا۔ اس احساس کے تحت انہوں نے اردو زبان میں ترجمہ کے فن کی روایت کو آگے بڑھانے میں اپنا خون جگر صرف کیا۔

میراجی کے ترجموں کی خوبی یہ ہے کہ وہ جس فن پارے کا ترجمہ کرتے ہیں اسے جب تک اپنی روح میں نہیں اتار لیتے اسے صفحہ قرطاس پر نہیں لاتے ان کے ترجموں میں مقدس سنجیدگی اور شیریں دیوانگی کے شواہد آسانی سے مل جائیں گے۔ انہیں دونوں زبانوں کے مزاج و منہاج کا نہ صرف علم ہے بلکہ اس کا گہرا ادراک بھی ہے یہ اسی وقت ممکن ہو سکتا ہے جب کہ مترجم کو دونوں زبانوں پر یکساں دسترس حاصل ہو۔ ترجمہ کے فن سے متعلق ان کے بزرگ ہم عصر اور ادبی دنیا کے مالک مولانا صلاح الدین احمد کی میراجی کے بارے میں جو رائے ہے اسے بھی ملاحظہ کر لیں۔

”ترجمہ بجائے خود ایک بہت مشکل فن ہے۔ اس میں کامیابی کی جو دو تین شرائط ہیں ان میں جیسا کہ آپ جانتے ہیں سب سے بڑی شرط یہ ہے کہ مترجم صاحب ذوق ہو اور دونوں زبانوں کے مزاج سے بخوبی واقف ہو پھر شعر کا ترجمہ شعر میں اور بھی دشوار ہے۔ یوں ترجمہ کرنے کو آپ جیسا چاہیں کریں لیکن ایک زبان کے فن کی روح کو دوسری زبان کے پتے میں اس طرح داخل کرنا کہ پتلا بولنے لگ جائے اور ترجمہ پر تصنیف کا گمان ہو بہت کم اہل قلم کو ارزانی ہوا ہے اور خود ہماری زبان میں یہ اہمیت چند لکھنے والوں کے حصے میں آئی ان میں میراجی بے شک و شبہ ایک امتیاز کا مقام رکھتے ہیں۔“<sup>۱</sup>

میراجی کے تراجم یوں تو ۳۰ (تین) ہیں جس کے اسمائے گرامی کچھ اس طرح ہیں۔

(۱) ”مشرق و مغرب کے نغمے“

(۲) خیمے کے آس پاس (عمر خیام کی رباعیات)

(۳) نگار خانہ۔

جہاں تک مشرق و مغرب کے نئے نئے کی اشاعت کا معاملہ ہے یہ کتاب پہلے پہل اکاڈمی پنجاب لاہور نے ۱۹۵۸ء میں شائع کی اس کتاب میں جو مضامین شامل ہیں وہ دراصل ۱۹۲۶ء سے ۱۹۳۱ء کے دوران قلمبند کئے گئے ہیں۔ اس کتاب کے مندرجات 'ادبی دنیا' لاہور میں شائع ہو چکے ہیں۔ اس کی ابتداء کے بارے میں مولوی صلاح الدین احمد صاحب کچھ یوں رقمطراز ہیں:

”یہ غالباً ۱۹۳۸ء کی بات ہے کہ میراجی میرے یہاں آئے اور پہلی بار انہوں نے مجھے چند چیزیں سنائیں..... میں نے انہیں اس بات پر آمادہ کیا کہ وہ نہ صرف اپنی یہ مشق جاری رکھیں بلکہ اسے ایک باقاعدہ اور نظم کی صورت عطا کر دیں۔“ ۹

ڈاکٹر رشید امجد نے اپنی کتاب 'فن اور شخصیت' میں شامل تراجم کی ایک فہرست شائع کی ہے اس سے اکتساب فیض کرنے کی یہاں آپ کو ایک کاوش نظر آئے گی لیکن جیسا کہ انہوں نے بھی کہا اور میں نے بھی دوسرے ذرائع سے معلوم کرنے کی کوشش کی ہے لیکن یہاں جو فہرست رقم کی جا رہی ہے وہ مکمل فہرست قطعی نہیں ہے، یہ فہرست تشنہ ہے۔

ان تراجموں کی تفصیل کچھ یوں نیچے درج کی جا رہی ہے۔

- (۱) دیس دیس کے گیت مشمولہ ادبی دنیا جولائی ۱۹۳۸ء
  - (۲) چین کی جدید شاعری ایضاً اگست ۱۹۳۸ء
  - (۳) مغرب کی ایک مشرقی شاعرہ، ایضاً نومبر ۱۹۳۸ء۔
  - (۴) فرانس کی ایک اور آوارہ شاعرہ ایضاً اپریل، ۱۹۳۸ء
- مجموعہ میں جو تراجم شامل ہیں ان کی تفصیل درج ذیل ہے:

- (۱) جہاں گرد طلبہ کے گیت
- (۲) امریکہ کا ملک الشعراء والٹ وٹ مین
- (۳) روس کا ملک الشعراء پشکن
- (۴) فرانس کا آوارہ شاعر فرانسوا ولان
- (۵) مغرب کا ایک مشرقی شاعر طاس مور
- (۶) انگلستان کا ملک الشعراء جان میفیلڈ
- (۷) فرانس کا ایک آوارہ شاعر چارلس بودلیئر



- (۸) بنگال کا پہلا شاعر چنڈی داس
- (۹) امریکہ کا تخیل پرست شاعر ایڈگر ایلن پو
- (۱۰) چین کا ملک الشعراء لی پو
- (۱۱) مغرب کی سب سے بڑی شاعرہ سیفو
- (۱۲) فرانس کا تخیل پرست شاعر سٹیفان ملارے
- (۱۳) پرانے ہندوستان کا ایک شاعر امارو
- (۱۴) روما کا روحانی شاعر کچولس
- (۱۵) انگلستان کا پیای شاعر ڈی ایچ لارنس
- (۱۶) کوریا کی قدیم شاعری
- (۱۷) گیشاؤں کے گیت
- (۱۸) وڈیاچی اور اس کے گیت
- (۱۹) جرمنی کا یہودی شاعر ہائے
- (۲۰) انگلستان کی تین بہنیں دی برانٹی سسٹرز

’مشرق و مغرب کے نغمے کے شعرا دراصل مختلف زبانوں کے شاعر تھے اور ان کی زبان بھی جدا جدا تھیں‘ میراجی تمام زبانوں پر دسترس تو نہیں رکھتے تھے لیکن انگریزی میں اچھا خاصہ داخل تھا لہذا یہ تمام تراجم انگریزی سے کئے گئے ہیں۔ میراجی کے مطالعہ کی کوئی حد تھی کہ نہیں مجھے نہیں معلوم لہذا ان تمام شاعروں تک میراجی کی رسائی میں انگریزی زبان کا بڑا ہاتھ ہے۔ وہ انگریزی کے مزاج داں تھے۔ انہیں اپنے مطالعہ کے دوران بے شمار مجموعوں کو دیکھنے کا موقع ملا۔ انگریزی زبان کی خوبی یہ ہے کہ اس زبان میں کئی Anthologies موجود ہیں۔ سرحد کی اس جانب میراجی سے متعلق ایک خاتون ممتاز بیگم نے اس بات کا انکشاف کیا ہے کہ ’مشرق و مغرب کے نغمے‘

(An anthology of world poetry edited by mark rolen doren)

ممتاز بیگم کے نزدیک دونوں کتابوں میں مماثلت کے جو پہلو نظر آئے وہ دراصل دونوں کتابوں میں مندرجات کی ترتیب و تہذیب ہے، دوسری مماثلت جو انہیں نظر آئی وہ دونوں کتابوں کے متعلق شعرا اور ان کی نظموں کا اشتراک ہے۔ انہوں نے اس اشتراک کی تفصیل کچھ یوں بیان کی ہے۔



یونانی شاعرہ سیفو کی نظم 'طوفان' دونوں کتابوں میں موجود ہے، چینی شاعر پو کی نظم 'چاند' میں اور میرا سایہ بھی دونوں کتابوں میں موجود ہے۔ فرانس کے شاعروں، فرانس دلاں، چارلس بودلیئر اور طارے کی نظمیں بھی دونوں کتابوں میں مشترک ہیں۔ ان تینوں شاعروں کی نظمیں مشترک ہیں۔

پردہ کی خوشبو Perfume Exelique p. 765

ملارے نظم L' apres mile Dua Fauna

تازہ نینوں کا نوحہ The ballad of dead ladies P.727

فرانساں دلاں

”لیکن میراجی کے ان ترجموں سے گزرنے کے بعد کسی کو بھی بڑی حیرانی ہوگی کہ انہوں نے نہ صرف متن کا لفظی ترجمہ کیا ہے اور نہ ہی انہوں نے خود کو اصل متن کے قریب کر رکھا ہے بلکہ ضرورت اور ماحول کے اقتضا کے مطابق اصلی متن سے انحراف کیا ہے۔ بلکہ جہاں جہاں محسوس کیا ہے وہاں انہوں نے کرداروں کے نام بدلنے سے بھی دریغ نہیں کیا اور نہ ہی سالوں اور فضا میں بھی تھوڑے بہت تغیر کو ضروری جانا۔ ان کا بظاہر مقصد یہ تھا کہ ان کے ترجمے مانوسیت سے ہمکنار ہو سکیں، کہا جاتا ہے کہ ترجمہ کی بڑائی اس خوبی میں مضمر ہے کہ اس پر طبع زاد ہونے کا گماں ہو میراجی نے بعض طویل نظموں کو تین سطروں میں سمیٹنے کی بھی سعی کی ہے۔ اس کی ایک ڈیزیں مثال 'سیفو' کی نظم 'Storm' کی ہے یہ نظم یوں تو انگریزی میں بارہ لائنوں پر مشتمل ہے مگر میراجی نے اسے ۴ لائنوں میں منتقل کیا ہے۔ رشید امجد نے اپنی کتاب میں ایک جگہ لکھا ہے بلکہ انکشاف کیا ہے کہ (یہ چار مصرعے جو میراجی نے رقم کئے ہیں۔ وہ بھی منصور احمد سے مستعار ہیں۔“

جب عشق کے آثار نظر آتے ہیں  
اس طرح یہ جسم و روح گھبراتے ہیں  
طوفان میں جس طرح ہوا کے اندر  
اشجار کہتاں کے تھڑاتے ہیں

'طوفان'

میراجی نے کبھی بھی ترجمہ میں متن کی ہو یہ وہ حالت نہیں رکھی ہے جس سے متن بنیادی طور پر عبارت ہے۔ انہوں نے ہمیشہ یہ کوشش کی ہے کہ اصل متن سے نہ صرف انحراف کیا جائے بلکہ اسے اپنی زمین اور اس کے ارضی حوالوں کے قریب لایا جائے اس میں اپنے ماحول اور فضا کی خوشبو شامل کی جائے۔ تاکہ وہ نظم کا ترجمہ ہماری آب و ہوا سے نہ صرف مانوس ہو جائے بلکہ بجائے اجنبیت کے بے تکلفی کی فضا بھی محسوس ہو۔

لی پو کی ایک نظم "Drinking alone in the moon light"

یوں تو یہ نظم تیرہ سطروں پر مشتمل ہے۔ لیکن میراجی نے چاند اور میرا سایہ کے عنوان سے بڑھا کر ۲۴ سطریں کر دی ہیں۔  
لی پو کی نظم یوں ہے:

"Drinking alone in the moon light"

A Pot of the wine among flowers.

I alone, drinking without a Companion I lift the cup and  
invite the bright moon. my shadow opposite.

Certainly makes us three but the moon can not drink.

And my shadow follows the motions of my body in vain.

For the briefest time are the moon and my Shadow my  
companions.

Oh, be joyful one must make the most spring.

I saving the moon walks for work systemitically.

I Dance, and Shadow Shalters and becomes confused.

In my walking movments we are happy blended.

When I drink we are devided from one another and  
scattered.

For a long time I Shall be abliged to wander without  
intention.

But we well bed our appontment by the far-off cloudy  
river.

میراجی کی مذکورہ نظم کا ترجمہ یوں ہے:

چاند، میں اور میرا سایا

کھلے ہیں پھول بیڑوں پر

میں ان کے پاس بیٹھا ہوں

لئے دنیا کو پہلو میں

اکیلے بادہ نوشی کر رہا ہوں میں

کہاں ہیں میرے ساتھی، ہاں کہاں ہیں میرے ساتھی

وہ تو مہتاب مجھ کو دیکھتا ہے آسمانوں سے

درختانی کو اس کے دیکھ کر میں نے اٹھایا ہاتھ میں ساغر پکارا اٹھا.....

یہ دیکھو آگے آگے میرے لرزاں ہے میرا سایہ!

نہیں ہم تین ہیں، ہم تین ہیں، تنہا نہیں ہوں میں

اگر چہ ماہ رخشاں بادہ نوشی کر نہیں سکتا

مرے ہر طرف سایہ بھی مرا قص کرنا ہے

مگر ہم آج سب ساتھی ہیں، تینوں، تینوں ساتھی ہیں

شرابی، ماہ رخشاں اور میرا سایا

میں گاتا ہوں، مئے وحشی فضاؤں میں خراماں ہے

میں رقصاں ہوں، مرا سایہ بھی ہر سوز کھڑا بنا ہے

ابھی بیدار ہیں ہم، آؤ عویش ہو جائیں!

بس ایک میٹھی سی مدہوشی میں اس درجہ قوت ہے

کہ وہ ہم کو جدا کر دے!

چلو ہم آج اک اس قسم کا عہد وفا باندھیں

کہ یہ انسان جو فانی ہیں، اس کو جان سکتے ہیں نہیں ہرگز

ہم اکثر اسی جگہ آکر ملیں گے شام کے نمدار لحوں میں  
کھلی پھیلی ہوئی بھنگی ہوئی رنگین قضاؤں میں۔“  
ملارے کی نظم

" L' Apres midi dum fauna"

یہ ترجمہ انگریزی میں ۱۱۲ سطروں اور ۴۲ صفحے پر مشتمل ہے۔ لیکن میراجی اس کا ترجمہ ۱۵۵ سطروں یعنی کہ (۹) صفحات میں کی ہے۔ دوسرے یہ کہ میراجی نے اصل متن سے انحراف بھی کیا ہے اور ترجمہ میں امکان بھر کوشش اسے آزاد رکھنے کی ہے۔ اس کے علاوہ انہوں نے ترجمہ کو مقامیت سے ہم آہنگ کرنے کی بھی سعی کی ہے۔ میراجی نے نظم کے کردار فلورا کو اور دوسری عورتوں کو گویوں میں مبدل کر دیا ہے ٹھیک اسی طرح انہوں نے فرانس دلاں کی نظم "The Ballad of dead ladies" کا ترجمہ جو ("نازنینوں کے نوحہ کے عنوان سے کیا ہے") اس میں بھی رومن نام کے بجائے کتھیا کی گویاں سے بدل دیا ہے میراجی کے اس طرح کے تغیرات اور ترمیمات کا مقصد صرف اور صرف ہندوستانی مزاج میں پوری نظم کو ڈھالنا ہے تاکہ غیر مانوس ناموں سے اجنبیت نہ پیدا ہو اور ہندوستانی قاری کو اس میں اجنبیت اور غرابت کا احساس تک نہ ہو۔ میراجی کا اساسی مقصد روح کی بازیافت کرنا تھا۔ اس لئے میراجی کو اس نکتہ کی آگاہی تھی کہ ترجمہ صرف لفظ کے درودو بست کا کھولنا نہیں ہوتا بلکہ اس میں مضمر روح اور مستور معنی کی یافت ترجمہ کا اولین فریضہ ہے۔ لہذا وہ ترجمہ کرتے وقت متن میں کئی تغیرات سے بھی کام لیتے تھے۔ انہیں نظم میں جو نقصا قائم ہے اسے اپنی فضا اور آب و ہوا سے ہم آہنگ کرنا ہوتا تھا۔ بعض لوگ اس طرح کے طریقہ کار پر معترض ہو سکتے ہیں کہ اس طرح کے طرز عمل سے نظم کی Originality پر حرف آ سکتا ہے، لیکن میراجی کا یہ طرز خاص تھا۔ میراجی کے ترجمہ کی جو سب سے نمایاں خوبی ہے اس کے اسلوب اور موضوع کی کامل ہم آہنگی ہے مولانا صلاح الدین احمد میراجی کے ان کمالات کے بارے میں یوں رقمطراز ہیں۔

”میراجی کے ترجمہ کی سب سے بڑی دلاویز خصوصیت یہ ہے کہ وہ موضوع کے مطابق اپنی زبان بدل لیتے ہیں مگر چہ اسلوب بیان نہیں بدلتے آپ ان کے دو مختلف فن پاروں میں مختلف المزاج الفاظ پائیں گے لیکن وہ جس انداز سے بیان کے رشتے میں پروتے ہیں وہ ایک شدید انفرادی کیفیت رکھتا ہے اور آپ ہزار



مختلف پاروں میں بھی ان کے فن پارے کو علاحدہ کر سکتے ہیں۔ یہ بات شاید طبع زاد نگارشات میں بعض دیگر ادیبوں کے یاں بھی پائی جاتی ہے۔ لیکن میراجی کی جہت یہ ہے کہ ان کے تراجم بھی ان کے اسٹائل کے بدرجہ غایت وفادار ہیں۔“ ۱۱

میراجی کے ترجمہ کی ایک اور خصوصیت متن کے ساتھ زبان اور اسلوب کی مکمل ہم رشتگی ہے اور یہ خوبی تخلیق کے ساتھ اخلاص اور انہماک کے بغیر ممکن نہیں، جب تک کسی تخلیق سے آپ کو والہانہ عشق نہ ہوگا، یہ خصائص آپ کے حصہ میں نہیں آسکتی، کیونکہ میراجی ان اسرار سے بخوبی واقف ہیں کہ ماحول کی اجنبیت، ابلاغ کی راہ میں سب سے بڑی رکاوٹ ہے۔ لہذا ترجمہ کرتے وقت میراجی ان باتوں کو پیش نظر ضرور رکھتے تھے، کبھی کبھی تو ان کے ترجمہ طبع زاد تخلیق کا بدل معلوم ہوتے تھے۔ ان کے ترجموں سے وہ لوگ بھی محظوظ ہوئے جو انگریزی زبان، اس کی ثقافت اور اس کے ماحول سے واقف نہیں تھے۔ میراجی کے مطالعہ کی وسعت اور ان کی کشادہ نظری پر پہلے بھی بات ہو چکی ہے۔ لیکن یہ کہے بغیر نہیں رہا جاسکتا کہ انہوں نے مختلف زبانوں کے ادیبوں اور شاعروں کو اردو میں متعارف ہی نہیں کرایا بلکہ ان فن پاروں کے خوبصورت اور بامعنی تجزیہ بھی کئے اور اس طرح قارئین اور ان فن پاروں کے درمیان ایک نوع کے رابطہ کو استوار کرنے کی عمدہ کاوش بھی کی۔ ایک اور بات کہ میراجی کی نثر سلیس، سادہ اور سرلیغ الفہم ہے کیونکہ ان کے منظوم کلام کے مقابلے میں ان کی نظم ہر طرح کے حجاب اور ابہام سے پاک ہے۔ ”مشرق و مغرب کے نغمے“ میں جن فنکاروں کے حوالہ سے میراجی نے ڈسکورس قائم کیا ہے وہ کسی نہ کسی سطح پر میراجی سے ہم آہنگی اور ہم مشربی کا پتہ دیتے ہیں، ڈاکٹر سلیم اختر نے ٹھیک اس طرح کی صورت حال پر اپنی عمدہ رائے دی ہے، آپ بھی ملاحظہ کریں۔

”میراجی نے بیشتر ایسے شعراء کو اس مجموعہ (مشرق و مغرب کے نغمے) ترجمہ کرنے کے لئے چنا ہے۔ جن کی شخصیت میراجی سے مماثلت رکھتی ہے۔“ ۱۲

میراجی نے کمال ہوشیاری سے شاعر کی اختصاصی خصوصیت کو یوں ضمنی عنوان بنایا ہے کہ اس فنکار کی تفہیم و تجزیہ کے تفاعل میں وہ ایک ایسا اشارہ بن جاتا ہے کہ جن کی طرفیں کھولنے سے اس شاعر یا اس فنکار کے فن کے ابعاد پورے طور پر روشن ہو جاتے ہیں۔ چند مثالیں درج ذیل پیش کی جا رہی ہیں جن سے مذکورہ نکات کی تصدیق اور توثیق میں آسانی ہوگی۔

(۱) فرانسی کا آوارہ شاعر۔ قرآن وادلاں

(۲) مغرب کا ایک مشرقی شاعر۔ تھامس مور

(۳) فرانس کا ایک اور آوارہ شاعر۔ چارلس بودلیئر

(۴) امریکہ کا تھنکل پرست شاعر۔ ایڈگر ایلن پو

آگے اس سلسلہ میں سلیم اختر، میراجی اور ان کے منتخب شعراء کے درمیان مشابہت اور مغایرت دونوں پہلوؤں کا احاطہ عمدہ طریقہ سے کرتے دکھائی دیتے ہیں۔

”خود اس انتخاب میں شامل شعراء ایسے ہیں جن کی زندگی کے

مخصوص صنفی میلانات میں خود میراجی کی نفسی سرگزشت کی

بعض کڑیاں تلاش کی جاسکتی ہیں۔“ ۱۳

اس ضمن میں رین بوڈولیر، ایڈگر ایلن پو، اور ڈی ایچ لارنس وغیرہ کا بطور خاص نام لیا جاسکتا ہے۔ جن میں کچھ نفسیاتی مریض تھے تو کچھ جنسی الجھنوں کا شکار..... ایک انتہا پر جاپانی (گیٹاؤں) کے گیت اور ہم جنس شاعرہ سیفو نظر آتی ہے تو دوسری طرف پوٹر کہانی سنانے والے چنڈی داس..... الغرض ان میں سے بیشتر شعراء اور ان کی شاعری کے مخصوص انداز کی روشنی میں میراجی کی ذہنی دلچسپیوں اور اس کی مخصوص افتاد طبع کو بھی سمجھا جاسکتا ہے۔ میراجی کی شخصیت اور اس کے تخلیقی پرسونا (Creative Persona) کے بنانے کی تفہیم کے لئے یہ از بس ضروری ہے کہ ہم ان ترجموں اور مضامین کے اندرون سفر کریں اور ان ترجموں سے رو برد ہونے کی کوشش کریں۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نے اس سلسلہ میں بڑی گرانقدر باتیں کی ہیں کہ آخر میراجی کی شاعری اور ان کے ترجموں سے کسی طرح رجوع کیا جائے۔

”میراجی کی شاعری اور ان مضامین کے ایک ساتھ مطالعہ سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ میراجی کی شخصیت اور اس کی تعمیر کے عمل اور ان کی شاعری کے کم و بیش سارے عوامل و تصورات مضامین میں پھیل کر ان کی شاعری میں سمٹ آتے ہیں۔ ان مضامین میں جو سوالات انہوں نے اٹھائے ہیں جن باتوں کی طرف خصوصیت سے زور دیا ہے اور جو خصوصیات مختلف شعراء کی واضح کی ہیں وہ خود میراجی کے مزاج اور ذات کی آئینہ دار ہیں ان کی باطنی شخصیت اور روح ان کی شاعری کے حوالہ سے بول رہی ہے۔ سفر لمبا ہے ذرا آگے چلیں..... میراجی کو تصور

سے پیار ہے ان کی شاعری میں چیزیں نہیں بلکہ چیزوں کا تصور ملتا ہے۔ انہیں عورت سے زیادہ عورت کا تصور عزیز ہے۔ منظر بھی منظر بن کر نہیں بلکہ تصور بن کر شاعری میں آتا ہے۔“

یاں تصور کو میں اب اپنے بنا کر دولہا  
اس پردے کے نہاں خانے میں لے جاؤں گا  
’لب جو بارے‘

بند ہوتا ہوا کھلتا ہوا دروازہ ہے  
ہاں یہی منظر لبریز بلاغت اب تو  
آئینہ خانہ میں آنکھوں کے جھلکتا ہے مدام  
’افتاد‘

یہی عمل آگے بڑھ کر حقیقت کو خواب بنانے کے عمل میں بدل جاتا ہے اور یہ  
انہماک اس قدر بڑھتا ہے کہ حقیقت بے معنی ہو جاتی ہے اور خواب اس کی جگہ لے  
لیتا ہے، استمنا بالید بھی تصور کو عزیز رکھنے اور حقیقت کو خواب بنانے کی کوشش کا  
ایک عمل ہے۔“ ۱۴

میراجی کے تصورات کی فہم میں کئی معاملات درپیش آتے ہیں ’شرق و مغرب کے نغمے‘ کے توسط  
سے انہوں نے تصور کے اسامی کردار سے ہمیں روشناس کرانا چاہا ہے۔ ان کی نگاہ میں تصور وہ شے ہے  
جس کے ذریعہ ان کی ذات کے مختلف النوع الجھنوں کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے خود میراجی نے کئی مضامین  
میں ہماری توجہ مبذول کرانے کی کئی بار کوششیں کی ہیں۔ چنڈی داس پر لکھتے ہوئے رقم طراز ہیں۔  
”در حقیقت تصورات کی پوجا ان کے خون میں کچھ اس طرح گھل مل گئی ہے کہ وہ اس  
کی جبلت ہی معلوم ہوتی ہے۔ تصورات ’تخیل‘ کی پیداوار ہیں۔ اگرچہ خیال اور عمل  
میں بظاہر ایک نمایاں فرق نظر آتا ہے اور آج کل کے سائنٹفک زمانہ میں عمل کو ہی  
اکثر لوگ برتر سمجھتے ہیں لیکن ہمیں اس بات کو کبھی نہیں بھولنا چاہئے کہ عمل بھی تاریخ  
کے دائرے میں داخل ہوتے ہی محض خیال بن کر رہ جاتا ہے اور اس لحاظ سے تخیل  
ہی اس زندگی میں بنیادی چیز ہے۔“ ۱۵



تصور کو جنگل کی پیداوار سمجھ کر اسے بنیادی چیز کہنے کے معنی یہ ہیں کہ اسے تخلیق کا اساسی عمل قرار دیتے ہیں۔ اس کتاب میں آگے وہ فرماتے ہیں کہ:

”ہندوستانی ذہن کی ایک نمایاں خصوصیت یہ ہے کہ روزمرہ کی بھی چیزوں سے آدرشی تصورات قائم کرتا ہے اور پھر ان تصورات کو مجسموں کی شکل میں ڈھال کر پوجتا ہے اور اس چکر میں اس کی ذہنی زندگی اور جذبہ عبودیت کی تسکین ہوتی ہے۔ جتنا اور برندا بن ہندوستان کے نقشے میں مادی صورت لئے موجود ہیں لیکن اسی مادی صورت سے ہندوستانی ذہانت ایک تختی کیفیت اخذ کرتی ہے اور برندا بن کو محض ایک جنگل کی بجائے ذہن انسانی کا استعارہ بنا دیتی ہے۔“ ۱۶

مذکورہ اقتباسات کے درج کرنے کا واحد مقصد یہ ہے کہ میراجی کی ’شعریات‘ کی صحیح تفہیم کیونکہ میراجی کے تصورات جنہیں ہم ان کے شعری تصورات سے بھی موسوم کرتے ہیں وہ دراصل روزمرہ کی چیزوں کی رہیں منت ہیں۔ میراجی کے یہاں یہی چیزیں تصورات میں منقلب ہو کر ان کے تخلیقی و فکری آدرش کا روپ دھارن کر لیتی ہیں۔ وہ اپنے کلام میں نہ صرف خواب دیکھتے ہوئے دکھائی دیتے ہیں بلکہ ان کی شاعری کے منظر نامہ پر ایک خواب آگئیں جو قضا ملتی ہے وہ شاید ان ہی تصورات کا ظن ثانی ہے۔

”خواب دیکھتا ہی میری زندگی کا حاصل رہا ہے اس لئے میں نے اپنے لئے سپنوں کی ایک کٹیا بنالی ہے۔“

میں کون ہوں، کیا ہوں، کیا جانے، من بس میں کیا اور بھول گئی  
جب آنکھ کھلی اور ہوش آیا تب سوچ لگی الجھن سی ہوئی  
پھر گونج سی کانوں میں آئی وہ سندر تھی سپنوں کی پری

(اجنبی انجان عورت رات کی)

حیرت کی بات یہ ہے کہ میراجی نے ’مشرق و مغرب کے نغمے‘ میں بیشتر مضامین ایسے قلمبند کئے ہیں جہاں ان کی شاعری کے قوام فراہم ہوتے نظر آتے ہیں یا پھر ان کے بیشتر مضامین کے سرچشمہ معلوم ہوتے ہیں یا پھر ان میں غضب کی مماثلت دیکھی جاسکتی ہے۔ مثال کے طور پر ایڈگراہیلن پوپر



مضمون لکھتے وقت جہاں میراجی نے سپنوں پر زور دیا تھا وہیں اس نکتہ پر بھی ان کا اصرار رہا کہ ”وہ جو باتیں زندگی میں حاصل نہ کر سکتا ان کے تصورات قائم کر لیتا، زندگی میں محبوب عورتیں اس کو حاصل نہ ہو سکیں اس لئے کیا سپنوں میں وہ موت پر حیات بعد الہیات کے نظریے سے فتح حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے اور اس کا یہ انہماک اس قدر بڑھ گیا تھا کہ اسے حقیقت سے کوئی دلچسپی نہ رہی تھی۔ اس کی کسی تحریر سے پتہ نہیں چلتا کہ اس کے زمانہ میں امریکہ میں غلامی کے انسداد کا مسئلہ بھی تھا یا میکسیکو کی جنگ بھی ہوئی تھی۔“

میراجی کی شاعری بھی اسی طرح کے تخلیقی عمل سے ہم کلام نظر آتی ہے، ان کے یہاں نظموں کے منظر نامہ پر جو خواب آگئیں دھندلکے دکھائی دیتے ہیں وہ ان ہی طرح کے تصورات کے زائیدہ معلوم ہوتے ہیں کیونکہ میراجی نے جو باتیں ایڈ گرائلین پو کے متعلق کہی ہیں وہ باتیں خود ان کے یہاں بھی ادب کا ایک سنجیدہ قاری آسانی سے تلاش کر لیتا ہے۔ ان کے یہاں تنہائی کی جو شدت اور جو بیان ملتا ہے وہ کچھ اس طرح کی صورتحال کا نتیجہ معلوم ہوتی ہے جس طرح کی صورتحال سے ایڈ گرائلین پو بھی گزرا تھا۔ میں نے اکثر اپنی تحریروں میں یہ بات کہی ہے کہ ہمیں فنکار کی باتوں کو اہمیت دینا چاہئے لیکن آنکھ موند کر نہیں کیونکہ ہم تجزیہ کے عمل میں کنڈیشنڈ نہ ہو جائیں اور کسی خاص فن پارہ کے تعین قدر سے قاصر نہ رہ جائیں لہذا ان باتوں کا دھیان رکھنا ضروری ہے۔ مگر یہ بات بھی درست ہے کہ فنکار کی باتیں اس کے فن میں کسی نہ کسی شکل میں اپنا اظہار ضرور کرتی ہے۔ لہذا میراجی نے جن فنکاروں کے ترجمے کئے ہیں ان میں انہوں نے نہ صرف محویت اور انہماک کا ثبوت دیا ہے بلکہ ذہانت و فطانت سے کام لینے کی اکثر کوششیں بھی کی ہیں ورنہ وہ اتنا کامیاب ترجمہ کرنے سے معذور رہتے۔

میراجی کا اختصار یہ ہے کہ وہ ترجمہ کے ساتھ ساتھ اس شاعر کا تعارف بھی مکالمہ کی صورت میں قاری سے کرانے کا ہنر بھی خوب جانتے ہیں اور اس طرح ان کے ترجموں کو پڑھنے والا صرف اس فنکار سے ہی متعارف نہیں ہوتا بلکہ وہ اس فنکار کے حوالہ سے اس کے عہد اور تہذیبی انسلالات سے بھی بہت حد تک بہرہ مند ہو جاتا ہے۔ میراجی تخلیق کار کا تقابلی مطالعہ بھی کرتے ہیں اور وہ ترجمہ اتنی فنکارانہ چابک دستی کے ساتھ کرتے ہیں کہ ہم اس فنکار کی شخصیت اور اس کی تہذیب کی مختلف

کردوٹوں سے نہ صرف آشنا ہوتے ہیں بلکہ ادراک و فہم سے بھی آگاہ ہوتے ہیں جس تہذیب میں وہ فن پارہ پردان چڑھتا ہے ان کے حقائق سے انکار نہیں کیا جاسکتا اور ترجمہ کے حوالہ سے یہ تصور عام ہے کہ ترجمہ کے ذریعہ ایک تہذیب دوسری تہذیب سے صرف ہم کلام نہیں ہوتی، چونکہ ہر تہذیب کی زبان، اس کے معتقدات، رسمیات اور کائنات کے تصور کے سبب ایک دوسرے سے منفرد اور جدا ہوتے ہیں۔ اس لئے دیکھا گیا ہے کہ ان باتوں کی بنیاد پر تہذیب دراصل خود میں سمیٹنے کا رجحان رکھتی ہے۔ اس رجحان کی وجہ سے تہذیب خود کو خود کفیل سمجھنا شروع کرتی ہے جس کی وجہ سے اس کا ارتقاء رک سا جاتا ہے اور یہ تہذیب ایک دوسرے کے لئے نہ صرف اجنبی بلکہ حریف بھی دکھائی دیتی ہے۔ لیکن ترجمہ کی عظمت اس خوبی میں مضمر ہے کہ یہ تہذیب کے خود کفیل ہونے کی حالت کو واضح کرتا ہے اور ایک دوسرے کے حریف ہونے کی بجائے حلیف بننے میں مددگار ثابت ہوتا ہے۔

میراجی کا ایک غیر معمولی کارنامہ ترجمہ کے میدان میں یہ ہے کہ ان کے ترجموں میں مغرب اور مشرق دونوں کے فنکار اپنے طور پر ادبی رویوں کے ساتھ ہمارے سامنے آتے ہیں۔ اس سلسلہ میں ناصر عباس نیر نے بڑی دلچسپ گفتگو کی ہے۔

”میراجی کے تراجم کی فضا کثیر الثقافتی پس منظر اور ہمہ دلیسی زاویہ نظر سے عبارت ہے۔ یہ قومیت پرستی کے متوازی ایک اور دنیا ہے۔ یہی اس دنیا کی معنویت ہے کہ یہ دنیا مختلف زمانوں، مختلف تحلیلات اور مختلف تضادات اور اکثر تناقضات کی دنیا ہے جسے اگر کسی شے نے باندھ رکھا ہے تو وہ ادبیت کا دھاگا ہے ایک ایسی ’روح جمال‘ جو مختلف زمانوں میں مختلف رنگوں میں ظاہر ہوتی ہے۔ یہاں ازمنہ وسطیٰ کے یورپ کے جہاں گرد طلبا کے گیت بھی ہیں جو علم کی تلاش میں یورپ کی مختلف یونیورسٹیوں کی خاک چھانتے پھرتے تھے اور بغیر دولت کے بغیر فکر و ترد کے بے پردا عشرت پسند وہ ایک آزاد زندگی بسر کرتے تھے اور منطق و دینیات کے کسی مسئلہ پر بحث کرنے کی بجائے شراب و شعر و نغمہ، عورت ان کے دل پسند موضوعِ سخن ہوا کرتے تھے۔ یہاں بیشکن جیسا شاعر بھی ہے جو کسی بڑے شاعر کو نہیں اپنی انا کو سب سے بڑا معلم سمجھتا تھا اور جو نہ باغی تھا، نہ مصلح، نہ آزاد خیال اور نہ قدامت پسند وہ بس ایک جمہوریت پسند انسان تھا (وہ بھی میراجی کی طرح

۳۷ برس اور چند ماہ زندہ رہا) اس طرح فرانس کے پندرہویں صدی کے فرانس  
 ولاں اور انیسویں صدی کے بودلیئر جیسے آوارہ شاعر بھی ہیں دونوں کی شخصیت اور  
 شاعری اجتماع ضدین تھی اور بودلیئر بھی کچھ ایسا تھا اسے بھی ایک آرزو تھی کسب  
 کمال بقول میراجی وہ ایک گنہگار ہے لیکن اس کی حیثیت ایک قاضی کی ہے وہ ایک  
 معلم اخلاق ہے لیکن اسے بدی کی خوش گن کیفیات کا ایک گہرا تیز اور شدید  
 احساس ہے۔ پھر انیسویں صدی کا ملارے بھی ہے جو مشکل پسند ہے مگر جس کے  
 کلام سے ہم سمجھ سکتے ہیں کہ خالص شاعری کیا ہے۔ یہیں پانچویں صدی کے  
 سنسکرت شاعر امارو بھی ہے جس نے سنسکرت ادب میں پہلی بار اس حقیقت کو منوایا  
 کہ صرف محبت کو شاعری کا بنیادی موضوع بنا کر گونا گوں نغے چھیڑے جاسکتے ہیں  
 اور یہی پندرہویں صدی کا بنگالی شاعر چندر داس بھی ہے جو ایک برہمن تھا مگر رami  
 دھومن کے عشق میں گرفتار ہو کر ذات سے باہر اور وطن باہر ہوا۔ نیز جس کا عقیدہ تھا  
 کہ جنسی محبت ہی سے خدا کی طرف دھیان لگایا جاسکتا ہے۔ اصل یہ ہے کہ میراجی  
 ان متضاد متنوع خصوصیات کے حامل شعراء کے ترجموں سے یہ باور کراتے ہیں کہ  
 ہر شاعرانہ آواز اور ہر انسانی جذبہ کو اظہار کی آزادی ہے۔“ ۱۸

میراجی کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ بڑے خوابوں میں یقین نہیں رکھنے کے بجائے انہوں  
 نے چھوٹے خوابوں کو ترجیح دینا ضروری سمجھا۔ میراجی کے ترجمہ درج ذیل نقل کئے جاتے ہیں تاکہ  
 آپ میراجی کے ترجمہ کے ساتھ ان کے انتخابی معیار کو بھی سمجھ سکیں۔

”مست عشرت کا کوئی مول نہیں / مرے قریں  
 نفس کی بھبت مت نہ، غضب، سر جوش / ان کی قیمت ہی نہیں /  
 بازوؤں میں مرے ایک سانپ کی مانند کوئی / جسم حسین

’سنجوج‘، پشکن

وہ ایک مہر آنہوی ہے۔ ایک نجم سیاہ اور اس کے باوجود نور و مسرت کی کرنیں، اس  
 میں سے پھوٹ رہی ہیں بلکہ وہ ایک ایسے چاند کی طرح ہے جس نے اسے اپنا لیا  
 ہے۔ وہ چاند گیتوں کا دھندلا، پڑمرہ سیارہ نہیں جو کسی کٹھور دہن کی طرح ہو، بلکہ



وحشی سرگرداں اور مدہوش چاند جو کسی طوفانی رات کے آسمان میں آویزاں ہو، وہ  
 سمیں سیارہ نہیں جو لوگوں کے مطمئن خوابوں میں مسکراتا ہو بلکہ ایک سانولی غضب  
 ناک دیوی جسے جادو کے اثر سے آسمانوں سے نکال دیا گیا ہو۔ جسے ساحروں نے  
 ڈری ہوئی دھرتی پر پرانے زمانوں سے آج تک ناپنے پر مجبور رکھا ہو۔  
 ('سانولا گیت' چارلس بودلیئر)

اے دریا میں تے تجھے منبع پر بھی دیکھا ہے  
 ایک بچہ بھی تجھے پھلانگ سکتا ہے  
 پھولوں کی ٹہنی سے بھی تیرا رستہ بدلا جاسکتا ہے  
 لیکن اب تو ایک پھیلا ہوا طوفان ہے  
 اور اچھی سے اچھی کشتی کو ہنور میں گھیر سکتا ہے۔ افسوس، دیاتی! دیاتی کی محبت!!!

• ('مرڈ امارو')

وہ مریچکی ہے لیکن پھول اب بھی مسکراتے ہیں/  
 اے موت! اس لڑکی کو حاصل کرنے کے بعد تجھے مارنے کی  
 فرصت کیسے ملتی ہے؟

('مرڈ امارو')

کان میں آئی تان سُرِ ملی  
 ایک پیہا بول اٹھا  
 میرے من کی بات ہی کیا ہے  
 سارا بن ہی ڈول اٹھا  
 میں نے جان لیا ہے پنچھی! دکھ کی تیری کہانی ہے  
 تیرے منہ پر بھی لے دے کے اک پی پی کی بانی ہے۔

('آمد بہار' ہائینے)

یہ تمام اقتباسات 'مشرق و مغرب کے نغمے' سے لئے گئے ہیں۔

میراجی نے طامس مور کو مغرب کا ایک مشرقی شاعر قرار دیا ہے۔ اس کی وجہ ہندوستان



اور آئرستان میں کئی قسم کی مماثلتیں ہیں (مثلاً دونوں کو انگریزی استعمار کا سامنا کرنا پڑا) بالکل اس سے بڑی ایک بڑی وجہ یہ تھی کہ طامس مور نے 'لالہ رخ' کے نام سے ایک مثنوی لکھی جب کہ کہا یہ جاتا ہے کہ یہ ایک امریکی پبلشر کی فرمائش پر یہ مثنوی قلمبند کی گئی مگر مشرق سے کسب فیض کے اس جذبہ کے تحت لکھی گئی جو نشاۃ ثانیہ سے انیسویں صدی کے اوائل تک، یعنی نوآبادیات سے پہلے تک مغرب کے دل میں اس کی لہریں اٹھتی رہی ہیں۔ مختصر یہ کہ 'مشرق و مغرب کے نغمے' کے مندرجات اور مشمولات سے جہاں تک ممکن ہو سکا ان فن پاروں اور فنکاروں سے مکالمہ قائم کرنے کی سعی کی گئی ہے۔ اب ان کی دوسری اہم کاوش عمر خیام کی رباعیات کا ترجمہ 'خمیے کے آس پاس' سے رجوع کیا جائے۔

### ’خمیے کے آس پاس‘

میراجی نے عمر خیام کی رباعیات کا ترجمہ مشہور زمانہ مترجم فیزاریلڈ کے ترجمے کی مدد سے کرنے کی کوشش کی ہے۔ لہذا اس ترجمہ کو ترجمہ در ترجمہ بھی کہا جاسکتا ہے۔ فیزاریلڈ کے انگریزی ترجمہ سے اس ترجمہ میں مدد لی گئی ہے۔ خود میراجی کتاب کی ابتداء میں یوں رقمطراز ہیں۔

”خمیہ اس لئے کہ خیام کا کلام ہے نیز خمیہ سے زندگی کے قافلے کے اس چل چلاؤ کا تلازم خیال بھی ہے اور عمر خیام کی شاعرانہ ذہانت کی نمایاں خصوصیت ہے اور ’آس پاس‘ ترجمہ کی رعایت سے نیز اس لئے بھی کہ یہ ترجمہ اصل فارسی کی بجائے فیزاریلڈ کے انگریزی ادب سے تیار ہوئے ہیں۔“ ۱۹

مذکورہ اقتباس میں میراجی نے ’آس پاس‘ کی جو تعبیر پیش کی ہے وہ نہ صرف فن ترجمہ نگاری کے حوالہ سے ان کے انداز نظر کی استقامت کے شواہد فراہم کرتے ہیں بلکہ وہ دوسری زبان سے اسے ترجمہ کر رہے ہیں۔ لہذا انہوں نے نہ صرف مترجم کی ذہانت اور اس کے خلوص کی نقاب کشائی نہیں کی بلکہ اس کی طرف بھی ہماری توجہ مبذول کراتے ہیں کہ کس طرح ترجمہ کی دوسری سطح پر مترجم کو دشواریاں پیش آتی ہیں۔ میراجی نے ان رباعیوں کی روح کو پکڑنے کی بجائے ایک کہانی کے تسلسل میں پرونے کی کاوش کی ہے۔ اس لئے کہ وہ خود اپنے ترجمہ سے متعلق کہتے ہیں:

”خمیے کے ’آس پاس‘ میں عمر خیام کی رباعیاں کچھ اس طرح ترتیب سے پیش کی گئی ہیں کہ ایک کہانی کا سارا واقعاتی تسلسل پیدا ہو گیا ہے جو اس قدر واضح ہے کہ

ساتھ ساتھ نثری وضاحت کی ضرورت نہیں سمجھی گئی۔“ ۲۰

اس نکتہ کی مزید وضاحت یوں ہوگی کہ میراجی کو اپنے اس ترجمہ سے اطمینان بھی تھا اور ان کی یہ سوچی سمجھی کاوش تھی کہ اس کی تربیت میں ایک خاص تسلسل کا اہتمام کیا جائے تاکہ اس کی ابلاغی صورت قائم رہے۔ فیزاریلڈ نے اپنا پہلا ایڈیشن ترجمہ ۱۹۵۹ء میں شائع کیا تھا لیکن اس کی اشاعت کے بعد اسے ایسا محسوس ہوا کہ کچھ کمی رہ گئی ہے اور اس طرح وہ ایک نوع کی بے اطمینانی کا شکار ہو گیا۔ وہ بھی اس بات پر یقین رکھتا تھا کہ کسی بھی تحریر کا پہلا ڈرافٹ نہ شائع کیا جائے کم از کم دوسرا ڈرافٹ یعنی نظر ثانی کے بعد اسے شائع کیا جائے۔ چنانچہ اس نے دوبارہ اس ترجمہ کو ۱۹۶۸ء میں شائع کیا جب کہ اس ترجمہ کی صورت تھوڑی مختلف اور منفرد تھی۔ یوں تو میراجی نے عمر خیام کی رباعی کا ترجمہ فیزاریلڈ کے ترجمہ کے حوالہ سے کیا۔ ۱۹۶۸ء میں جو ترجمہ سامنے آیا اس میں میراجی نے اپنے مذاق شعری کی روشنی میں ہندی مزاج سے ہم آہنگ کرنے کی سعی کی ہے۔ جس کی وجہ سے ان ترجموں میں ہندوستانی رنگ آ گیا ہے۔ درج ذیل مثالوں سے آپ اس ہندوستانی مزاج کی ترجمانی دیکھ پائیں گے۔

بھور کا بھوت جو بھاگا میرے کان بجے یوں بھور بھئے  
میں تو جانوں سے خانے میں کوئی پکارا رام ہرے!  
جگمگ جگمگ مندر اپنے من کے اندر ہے تیار  
باہر بیٹھا جھوٹے پجاری اس مورکھ سے کوئی کہے

داتا کے ہر کارے تھے وہ آگ میں جن کو لوگ جلائیں  
سادھو اور گیانی سوچ سوچ کر جو بھی ہم کو بات بتائیں  
نیند سے اٹھ کر کہی کہانی سنا تھی ان کے نہیں سنائیں  
کہہ کر اپنی اپنی بانی سب کے سب پھر سے سو جائیں

رشید امجد نے ایک جگہ عمر خیام، فیزاریلڈ اور میراجی یعنی تینوں کی کاوشوں کو پیش کیا ہے اور قاری کو ان کاوشوں کی طرف متوجہ ہونے کی ایک نوع کی دعوت فکری دی ہے۔

”میراجی نے اپنے ترجمہ میں جو ہندی مزاج پیدا کیا ہے اور عمر خیام کو جس طرح

اپنی زمینی روایت سے ہم آہنگ کیا ہے اس کی ایک مثال پیش خدمت ہے۔ عمر  
خیام کی ایک رباعی یوں ہے۔ "اے

خورشید کند صبح بر بام افگند  
کی خسرو روز بادہ در جام افگند  
سے خور کہ منادی سحر گہ خیزاں  
آوازہ اثر بود ایام افگند

فیزاریلڈ نے اس رباعی کا ترجمہ اس طرح کیا ہے:

*Awake! for morning in the bowl of night  
Has flung the Stone that pats the star to flight  
And lo! the hunters of the east has caught.  
The Sultan's turret in a nosse of hight.*

اس رباعی کو ڈاکٹر تاثیر نے بھی اردو میں ترجمہ کیا تھا۔ ان کا ترجمہ درج ذیل ہے۔

اٹھ جاگ کہ شب کے ساغر میں سورج نے وہ پتھر مارا ہے  
جو مئے تھی سب بہہ نکلی ہے جو جام تھا پارا پارا ہے  
مشرق کا شکاری اٹھا ہے کرلوں کی کندیں پھینکی ہیں  
اک بچ میں قصر اسکندر ایک بچ میں قصر دارا ہے

میراجی نے اس رباعی کو ترجمہ کرتے ہوئے جو ہندوستانی فضا، مزاج اور صورتحال پیدا کیا ہے وہ یوں ہے:

جاگو! سورج نے تاروں کی جھرمٹ کو دور بھگایا ہے  
اور رات کے کھیت نے رجنی کا آکاش سے نام مٹایا ہے  
جاگو اب جاگی دھرتی پر اس آن سے سورج آیا ہے  
راجا کے محل کے کنگورے پر اجول نے تیر چلایا ہے

مذکورہ ترجموں میں جو باتیں ایک دوسرے کو متماز کرتی ہیں وہ یہ ہے کہ فیزاریلڈ نے یوں تو

دارا اور سکندر کے نام اپنے ترجمہ سے حذف کر دیئے ہیں لیکن "The Sultans turret" کہہ  
کر ایران کی فضا اور ماحول کو برقرار رکھنے کی سعی کی ہے۔ ڈاکٹر تاثیر نے بھی اپنے ترجمہ میں ایرانی فضا کو



بحال رکھا جائے اس نکتہ کا بھرپور خیال رکھا ہے۔ لیکن میراجی نے راجا کا محل اور کنگورے کے استعمال سے نہ صرف اس رباعی کو اس کے سیاق و سباق سے کاٹ دیا ہے۔ بلکہ محل و وقوع بھی بدل دیا ہے۔ میراجی کے ان ترجموں پر غور کرنے سے پتہ چلتا ہے کہ ان رباعیات پر کبیر کے دوہے کے اثرات جا بجا موجود ہیں۔ خود میراجی کو بھی اس بات کا شدید احساس تھا اس لئے وہ ایک جگہ رقمطراز ہیں کہ ”عمر خیام اور کبیر صاحب میں شخصیت کے گھلاؤ کے لحاظ سے کچھ زیادہ فرق نہیں ہے۔“ ماسوا اس کے ایک نے ایران میں شراب پی کر شعر کہے اور ستاروں کی دوریوں میں کھویا رہا اور دوسرا ہندوستان ہی میں اپنی جیلی لونی سے کچھ راز کی باتیں کہہ گیا۔“ ۲۲

میراجی کا ترجمہ کے حوالہ سے جو ان کا نقطہ نظر ہے اس کی رو سے وہ ترجمہ کو ترجمہ کی صورت میں دیکھنے کے قائل نہیں تھے بلکہ ان کا ماننا تھا کہ ترجمہ لفظی کے بجائے آزاد ہونا چاہئے اور اس کے ماحول اور فضا کو اپنے ماحول سے ہم آہنگ کر لینا چاہئے۔ اس طرح کی ملتی جلتی رائے قیوم نظر نے بھی پیش کی ہے۔

”خیمے کے آس پاس“ کے عنوان سے اصل رباعیوں اور میراجی کے ترجموں میں درمیانی کڑی اس زبان کو حاصل ہو گئی تھی جو اردو اور فارسی کی طرح ہند آریائی زبانوں کے خانوادے سے تعلق نہیں رکھتی اور جس کا مزاج ہزارہ کوشش کے باوجود مشرقی نہیں ہو سکتا، اس لئے میراجی نے نہایت بلیغ انداز میں اپنی کوشش کو خیمے کے آس پاس کا عنوان دے کر یہ اعلان کر دیا ہے کہ نہ صرف ان کے لئے بلکہ فیزا ریلڈ کے ترجمہ کو بھی اس زاویہ سے دیکھنا چاہئے۔“ ۲۳

میراجی کے اس ترجمہ کو دیگر ترجموں سے الگ ہٹ کر دیکھنے کی ضرورت نہیں ہے بلکہ ان ترجموں کو ایک سلسلہ کی کڑی سے تعبیر کرنی چاہئے۔ عام طور پر اکابرین کا یہ خیال ہے کہ فارسی کے زیادہ تر شعرا اپنے گیتوں میں کھو جاتے ہیں اور ان کی شخصیت، تشبیہ اور استعارے کی دوراز کار باتوں میں مدغم ہو جاتی ہے، لیکن عمر خیام کے کلام کا یہ اختصاص ہے کہ ان کے یہاں جیتے جاگتے انسان سے ہم کلامی کا شرف حاصل ہوتا ہے اور کبھی کبھی ہم شرابی کا احساس بھی۔

اس بات میں کوئی کلام نہیں کہ میراجی نے ترجموں میں بڑی جانفشانی اور ژرف نگہی کا ثبوت دیا ہے اور کوشش یہ کی ہے کہ ترجمہ طبع زاد معلوم ہوں اور اس میں مقامیت کی پرچھائیوں کا ہونا بھی؟



از بس ضروری ہے۔ میراجی کو ترجمہ میں کامیابی ہوئی ہے لیکن انہیں اس امر کا شدید احساس بھی رہا کہ وہ اصل سرچشموں سے فیض یاب نہ ہو سکے آخر میں جیلانی کا مران کی ایک رائے پر اس بحث کا اختتام چاہوں گا۔

”رباعیات سے تیار ہوتی ہست اور نیست کی ایسی تصویر میراجی کے فن اور اندازِ نظر کا شاہکار ہے جدائی کے سولہ لمبے سال اور تکلیف دہ سال ایک ایسے تجربہ اور واردات کو پیدا کرتے ہیں جہاں شاعر جسم اور لہو کی حرارت سے آزاد ہو کر اپنے آپ کو نہ صرف ہست کی علامت میں بدل دیتا ہے بلکہ ہست کی سب نشانیوں کو اپنے ہمراہ لیتا ہوا اندھیارے دوار میں اتر جاتا ہے اور نہ میرا سین باقی رہتی ہے اور نہ میراجی، فقط ایک آواز رہ جاتی ہے جسے میراجی نے فیزا ریلڈ اور عمر خیام کی تحریک سے لفظوں کی صورت عطا کی تھی۔“

اور پرچشمے، نیچے چشمے

انجام سب پیاس

انہیں کا راز کھلا ہے

میراجی کے پاس ۲۳

**نگار خانہ:**

میراجی کے اس معروف ترجمہ کی کتاب نگار خانہ سے متعلق کچھ گفتگو سے پہلے تاریخ کے حوالہ سے چند باتیں عرض کرنی ہیں اور چند غلط فہمیوں کا ازالہ بھی مقصود ہے۔ ”نگار خانہ“ تقریباً دو ہزار برس داسودرگیت کی مشہور و معروف کتاب کا آزاد ترجمہ ہے جو پہلی بار رسالہ ”خیال“ میں شمارہ جنوری ۱۹۴۷ء میں شائع ہوا۔ اس کے تاریخی تناظر سے روشناس ہونے کے لئے ضروری ہے کہ شمیم حنفی کی اس رائے کو پیش نظر رکھا جائے۔

”میراجی کا ”نگار خانہ“ دو ہزار پرانی جس عدیم المثال کتاب کے آزاد ترجمہ پر مبنی ہے اس کے مصنف داسودرگیت (۱۷۷۹-۱۸۱۶) اپنے وطن کشمیر جنت نظیر کو چھوڑ کر کاشی میں آن بے تھے اور اس مقدس سرزمین پر گنگا کے کنارے انہوں نے ”کٹنی مت“ کے نام سے ایک طویل نظم کہی تھی۔ میراجی نے اس نام کو مانوس اور

آسان بنانے کے لئے اسے 'نٹنی متم' کر دیا پھر اسے اردو میں منتقل کیا تو اس کا نام 'نگار خانہ رکھا۔ شاید اس کے موضوع کی مناسبت سے سنسکرت میں کٹنی (اسم مونث) کا مطلب ہوتا ہے، عورتوں کو بہکا کر انہیں مردوں سے ملانے والی نائک، کٹنی دو افراد میں جھگڑا کرانے والی یا اردو محاورے کے مطابق بھس میں چنگاری ڈالنے والی چلتی عورت کو بھی کہتے ہیں۔

'کٹنی مت' یا میراجی کے وضع کردہ عنوان 'نٹنی متم' کو جو طویل نظم کی ہیئت میں لکھا گیا تھا (شاید) دنیا بھر میں کئے جانے والے پہلے منظوم ڈرامہ اور منظوم افسانے (ناول کا نام) بھی دیا جاتا ہے اسے 'شمسہلی مت' بھی کہتے ہیں، 'کٹنی اور شمسہلی' ایک دوسرے کے مترادف ہیں۔ اس منظوم گاتھا کی وسعت اور صنائی کے پیش نظر سنسکرت شعریات کے کئی علماء مثلاً مہتمم، شمسندرا اور شرمن دیو وغیرہ نے اس کا ذکر کیا ہے۔

..... دامودر گپت اور 'کٹنی مت' میں ہندوستان کی عکاسی کے موضوع پر اپنی تحقیقی کتاب میں ناگپور کے ایک استاد (اے جے متر شاستری نے بہت تفصیل سے روشنی ڈالی ہے یہ جستہ معلوماتی کتاب اشاعت ۱۹۷۵ء دہلی سے ماخوذ ہے۔" ۲۵

شمس خٹنی نے اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ انہوں نے اپنی کتاب میں مذکورہ کتاب کے بارے میں جو کچھ بھی تحریر فرمایا ہے وہ نکات زیادہ تر 'اے جے شاستری' کی کتاب سے اخذ کیا گیا ہے۔ کٹنی متم اور اس کی تخلیق کے بارے میں اچھا خاصا مواد ساہتیہ اکاڈمی کی مرتب کردہ انسائیکلو پیڈیا آف انڈین لٹریچر سے مواد ہی دستیاب نہیں ہوئے بلکہ بہت سے اسرار سے پردے بھی اٹھے ہیں۔

مقالہ نگار ستیش چندر بھٹا چاریہ کے مطابق 'Kalimmette' کے مصنف دامودر گپت لے مرے تک گوشہ گمنامی میں تھے، بعض مبصرین نے کچھ اشعار کے بارے میں یہاں تک لکھا ہے کہ یہ اشعار ان کے نہیں بلکہ کسی اور سے منسوب ہیں لیکن اس سلسلہ میں سب سے اہم کاوش 'Peterson' پیٹرسن کی رہی ہے انہوں نے اس کا اولین نسخہ ۱۸۸۳ء میں دریافت کیا ہے جس کے اوراق کٹے پھٹے تھے۔ ۱۸۸۶ء میں درگا پرشاد نام کے ایک شخص نے دو مزید نسخے دریافت کئے ان نسخوں کی بھی حالت اچھی نہیں تھی۔ اے جے شاستری کا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے بنگلہ زبان میں تحریر کردہ نسخہ نیپال سے ڈھونڈ نکالا۔

جب کہ رشید امجد نے جو باتیں کی ہیں وہ تھوڑی مختلف ضرور ہیں۔  
 ’نگار خانہ‘ سنسکرت شاعر دامودر گپت کی کتاب کٹنی ماتم کا نثری ترجمہ ہے جو پہلی بار  
 ’خیال‘ بمبئی شمارہ جنوری ۱۹۶۹ء میں شائع ہوا دوسری بار کتابی صورت میں نومبر  
 ۱۹۵۰ء میں اسے مکتبہ جدید لاہور نے شائع کیا۔ اس کا دیباچہ سعادت حسن منٹو  
 نے لکھا ہے۔ ترجمہ بھی انگریزی سے کیا گیا ہے۔ یہ طویل نظم دوسری بہت سی  
 مشرقی کہانیوں کے ساتھ ایک انگریزی انتھالوجی ’Romances of the East‘  
 میں شامل تھی (اس پر مرتب کا نام درج نہیں) میراجی نے اسے وہیں  
 دیکھا ترجمے کے لئے منتخب کر لیا۔“ ۲۶

عام طور پر لوگ باگ سمجھتے ہیں کہ یہ کتاب مکمل ہے۔ لیکن یہ بات سچ نہیں ہے۔ اشفاق  
 حسین اس بارے میں ایک جگہ فرماتے ہیں کہ

”جب اس کتاب کی ہر جگہ پذیرائی ہونے لگی اور زبان و بیان اور موضوع کے  
 چرچے گھر گھر ہونے لگے تو میں نے میراجی کو ایک خط لکھا کہ صاحب اس ترجمہ کو  
 مکمل کیجئے تو انہوں نے اس کے اگلے باب کا ترجمہ کیا۔ کسی آدمی کے ذریعہ مجھے  
 بھجوا دیا۔ ’نگار خانہ‘ کا اگلا حصہ میرے پاس محفوظ ہے۔“ ۲۷

رشید امجد اور اشفاق حسین کے علاوہ ایک منفرد رائے یا تحقیق جو بھی کہہ لیں وہ ناصر عباس نیر  
 کی ہے۔ تحقیق کے ساتھ یہ دلچسپ پہلو ہمیشہ ہم رکاب رہتا ہے کہ تحقیق اور تفحص کا کبھی دروازہ بند  
 نہیں ہوتا لہذا کسی ایک تحقیق کو اسناد سمجھنا نہیں چاہئے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اگر ایک انکشاف پر اتفاق  
 نہیں ہے تو دوسرے انکشاف پر بھی نظر ڈینی چاہئے۔ ناصر عباس نے رشید امجد اور شمیم حنفی دونوں کی  
 رایوں کے بعد اپنی ایک رائے ثبت کرنے کی سعی کی ہے۔

”میراجی نے ’نگار خانہ‘ کا ترجمہ مشرق کے رومان نامی کتاب سے نہیں بلکہ ایک  
 دوسری کتاب سے کیا تھا اس کتاب کا پورا نام ہے۔

*Eastern love Vol 1&2*

*The lesson's of bawd and harlot's Breviary.*

*English version of the Kuttanimatam Damodar*

*gupta and Samayamatrika of Kashemendra.*



یہ کتاب پہلی بار لندن سے ۱۹۲۷ء میں جون روڈ کر کے زیر اہتمام شائع ہوئی تھی۔

Edward Powys mathers,

(۱۸۹۲ء-۱۹۳۹ء) نے اسے ترجمہ کیا تھا (جس کی کچھ تفصیل مبشر احمد میر نے جدید ادب کے میراجی نمبر) میں دی ہے۔ ’نگار خانہ‘ کی ماخذ کتاب کو دیکھنے کے بعد یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ میراجی نے دامودر گپت کی کٹنی مٹم، کا تقریباً مکمل ترجمہ کیا۔ ای پی ماقہرس کا ترجمہ دس ابواب اور ۹۴ صفحات پر مشتمل ہے۔ میراجی نے چوتھے باب کا ترجمہ نہیں کیا جو ماقہرس کی کتاب میں Preludes کے نام سے شامل ہے۔ باقی نو ابواب کا مکمل ترجمہ کیا ہے۔ اشفاق احمد ’نگار خانہ‘ کے جس دوسرے حصے کی خبر دیتے ہیں۔ وہ اگر موجود تھے تو وہ کشمندر کی کتاب کا ترجمہ ہے جو ای پی ماقہرس کی مذکورہ کتاب کی دوسری جلد ہے چوں کہ کشمندر کی سیام ترک کا موضوع بھی کچھینوں کی روزمرہ زندگی کی تعلیم سے متعلق ہے۔ اس لئے اشفاق احمد کو غلط فہمی ہوئی کہ یہ دامودر کی کتاب کا دوسرا حصہ ہے۔

آگے ایک اور انکشاف کرتے نظر آتے ہیں کہ

”اس ضمن میں ایک دلچسپ بات واضح کرنے کی ضرورت ہے کہ ای پی ماقہرس نے دامودر گپت اور کشمندر کی کئی کتابوں کے تراجم سنسکرت سے نہیں ’لوئی ڈے لانگلے‘ (Louis de langle) کے فرانسیسی ترجمے سے کئے لہذا میراجی کا ترجمہ اصل کتاب سے دور ہے۔“ ۲۸

’نگار خانہ‘ کا دیباچہ اردو کے مشہور و معروف افسانہ نگار منٹو نے رقم کئے ہیں لیکن مجھے منٹو کی میراجی کے سلسلہ میں جو رائے ہے اسے تسلیم کرنے میں تامل ہے کیونکہ منٹو ایک ’جینینس‘ تھا اور جینینس ہی کسی نابغہ کے کمالات کی صحیح تعبیر کر سکتا ہے اور اس کے ادبی رویوں کو بہتر طور پر سمجھ سکتا ہے اور وہ بھی ایسا فنکار جس نے نہایت ہی بلیغ جملہ اپنی کتاب کسوٹی میں لکھا ہے کہ میرے افسانے میں عورتیں ملیں گی، مستورات نہیں، آپ نے دیکھا منٹو نے مستورات اور عورتوں کے ان دو الفاظ سے پورے تلازماتی نظام کو کھول کر رکھ دیا ہے۔ لہذا منٹو جیسے فنکار سے مجھے یہ امید نہیں تھی کہ وہ میراجی کے نگریاتی



نظام، طرز احساس اور ان کے ادبی رویہ کی فہم سے قاصر رہیں گے۔ منٹو فنکار کے داخل سے مکالمہ کرنے کے حق میں ہیں لیکن انہوں نے خارجی حوالوں سے میراجی کی تفہیم کی کوشش کیوں کی؟ میں آج بھی محو حیرت ہوں۔ منٹو میراجی کے بارے میں کچھ یوں رقمطراز ہیں، آپ بھی غور فرمائیں:

”میراجی کو بہت اچھی طرح تو نہیں جانتا ہوں لیکن ان سے ملنے کا اتفاق مجھے کئی

مرتبہ ہوا ہے۔ مرحوم کے متعلق میں اتنا وثوق سے کہہ سکتا ہوں کہ وہ ’جنس زدہ‘ تھے یہ

سیکسیوئل پرورش کا صحیح ترجمہ نہیں مگر آپ اسے یہی سمجھئے، میراجی سے میں نے اس

کے متعلق کئی بار باتیں کیں۔ ہر بار انہوں نے تسلیم کیا کہ وہ ’جنس زدہ‘ تھے۔“ ۲۹

میرا خیال ہے کہ اوروں کی طرح منٹو بھی ’میراجی کو سمجھنے سے قاصر رہے‘ ورنہ میراجی کے تخلیقی

تفاعل کے پورے سفر میں ’منٹو کو صرف ان کی ’جنس زدگی‘ ہی دکھائی دی۔ جس کی تخلیقی شخصیت کے کئی

ابعاد اور جہات تھے، کسی بھی جہت کو لے کر کوئی کارآمد گفتگو کی جاسکتی تھی اور قاری کو منٹو جیسے فنکار سے

میراجی کی شاعری اور شخصیت پر بھرپور انتقادی بصیرت میسر آتی۔ بہر کیف ’میراجی نے ’خیال‘ کے ایک

شمارہ میں اس طرح کی غلط فہمیوں کے ازالے کی حتی الوسع کوشش کی ہے۔

”موجودہ دور میں اس ترجمہ کا یہ مقام ہے کہ اسے پڑھ کر قدیم ہندوستان کے

گھناؤنے چہرے کی نقاب کشائی ہوتی ہے اور جاگیردارانہ نظام سے نفرت پیدا

ہوتی ہے۔ دامودر گیت کی پیروی میں آج ہم ایسی چیزیں ہرگز نہیں لکھیں گے لیکن

ایسی چیزیں پڑھیں گے ضرور تاکہ ہماری دنیا میں وہ ماحول ہی نہ رہنے پائے جو

مخلص موت کو حیات بنا دیتا ہے۔“ ۳۰

مقام مسرت ہے کہ میراجی نے کس صفائی اور صاف گوئی سے اپنے موقف کی وضاحت کی

ہے۔ کہیں بھی ترسیل اور ابلاغ کا کوئی مسئلہ درپیش نہیں ہے۔ ان کا مافی الضمیر آسانی سے دلوں میں

اتر جاتا ہے اور اس بات کی بھی صراحت ہو جاتی ہے کہ انہیں اپنے عصر اور اس کے مختلف النوع مسائل

سے کتنی گہری دلچسپی اور کتنا دالہا نہ انہماک تھا۔

میراجی اپنے موقف کے سلسلہ میں کتنے مخلص اور سنجیدہ ہیں کہ وہ زندگی کو محض لذت کوئی نہیں

سمجھتے بلکہ وہ سماج کے تئیں جو ان کی ذمہ داری ہے اس کا بھی انہیں بڑا گہرا احساس ہے کہ اب سماج

کے چہرے سے تجابات کو الٹ دینا چاہئے ان کا یہ ترجمہ کسی فن پارے کی ایک زبان سے دوسری

زبان میں منتقل کرنا ہی نہیں بلکہ سماجی اور اجتماعی ذمہ داریوں کے لئے جواز بھی فراہم کرنا ہے۔  
 میں نے میراجی کے مطالعہ کے دوران چند ایسے اذہان دیکھے ہیں جنہیں صرف ادب ہی نہیں  
 بلکہ کئی علوم پر اچھی خاصی دسترس ہے، میراجی جیسے شاعر کے فہم و ادراک کے لئے یہ لازم ہے کہ آپ کو  
 عمرانیات، نفسیات، سماجیات اور اخلاقیات جیسے موضوعات سے نہ صرف واقفیت ہو بلکہ ان کے  
 مضمرات آپ پر واضح بھی ہوں۔ ان اذہان میں ایک ناقد ناصر عباس نیر کی کئی باتوں سے اور ان کے  
 تجزیاتی مطالعہ کے طریقہ کار سے میں خود کو ہم آہنگ پاتا ہوں، لہذا میں چاہتا ہوں کہ ان کی اس رائے  
 میں آپ کو بھی شریک کرنا چلوں۔

”دوسرے لفظوں میں نگار خانہ میں میراجی کی جنسی کج روی کا انعکاس ہوا ہے اگر  
 جنسی کج روی نگار خانہ جیسی نثر کی تخلیق کا باعث ہو سکتی ہے تو ایسی کج روی پر  
 ہزاروں کی پاک دامن قربان کی جانی چاہئے۔ یہاں میراجی کی کسی کج روی کا کوئی  
 دفاع مقصود نہیں اگر ان میں جنسی یا دوسری کوئی کج روی تھی تو یہ ان کا شخصی انتخاب یا  
 مجبوری تھی، ہمیں ان کی شخصیت سے نہیں ان کے کلام سے غرض ہے اور ان کے کام  
 اور (یہاں ان کے تراجم پیش نظر ہیں) جنسی بے راہ روی نہیں۔ عشق و جمال کی  
 اس حد کمال تک سمجھنے اور اسے ایک تہذیب میں بدلنے کی سعی ملتی ہے۔ مذہب،  
 فلسفہ اور عشق کی حد کمال اور اس سے وجود میں آنے والی تہذیب کیا ہے؟ اس کا  
 جواب آسان نہیں، مگر اتنا ہم کہہ سکتے ہیں یہ تہذیب ایک اعلیٰ درجہ کے نشاط اور اتنی  
 ہی بلند مرتبہ بصیرت سے عبارت ہے۔ انسان نے اپنے دکھوں سے نجات کے  
 لئے اس نشاط و بصیرت سے بڑھ کر کسی اور شے کو اپنا پلج نہیں پایا، بصیرت دکھ کا  
 خاتمہ کرے یا نہ کرے، دکھ کو سہنے کا وقار عطا کرتی ہے۔ یہی وقار آمیز تمکنت و  
 بصیرت نگار خانہ کے صفحات میں نور افشاں ہیں۔ ایک ایسی کتاب جو کٹنی کے  
 پاٹھوں پر مشتمل ہے۔ اس میں ایسی باتیں اس امر پر دال ہیں کہ آرٹ میں اکثر  
 باتیں تمثیل ہوتی ہیں۔“ اس

’نگار خانہ کی ہیردکن مالتی‘ دراصل ایک طوائف ہے جسے ایک جہاں دیدہ طوائف اس پیشہ  
 کے سارے گر سکھاتی ہے اور وہ تمام ادائیں اور کج ادائیاں بھی سکھاتی ہیں جو مرد کو ٹھیک سے سمجھا سکے

اور رجھائے تاکہ وہ اس طرح ہمیشہ کے لئے اس کی محبت کے جال میں پھنسا رہے۔ موضوع یوں تو پاہل ہے لیکن یہ ایک زندہ موضوع ہے جو ہر دور میں نہ صرف موجود رہے گا بلکہ میراجی کے ترجمہ کے لئے اسے انتخاب کرنا بھی اس سلسلہ کی ایک کڑی ہے۔ جیسا کہ میں نے مذکورہ سطروں میں میراجی کے ترجمہ کرنے کے پیچھے جو ان کا مقصد تھا اس سے مکالمہ قائم کر چکا ہوں۔ یہاں صرف اتنا عرض کرنا ہے کہ ان کا مقصد قدیم ہندوستان میں رائج مدتوں سے ایک 'گھناؤنی پرپرا' کی فسیلوں کو منہدم کرنا ہے اور معاشرے کے چہرے سے ثقافت کے نقاب کو اتارنا بھی ہے۔ جدید معاشرے کو صدیوں سے رائج 'برائی' سے روشناس کرانا ہے۔ 'نگارخانہ' کے پلاٹ کے سلسلہ میں منٹو کی ایک رائے جو تھوڑی منفرد ہے اس سے رو برو ہوا جائے۔

”ہم غلط طور پر سمجھتے رہیں کہ طوائفوں کو ان کی بوزمی نائیکائیں چلتی سکتی ہیں میں اس نظریہ کو غلط سمجھتا ہوں۔ درحقیقت مرد ہی اس طبقے کی عورتوں کو یہ سبق پڑھاتے رہے ہیں اور چونکہ اس نصاب میں رد و بدل نہیں ہو سکتا۔ اس لئے یہ ہزار ہا سال سے دیسے کا ویسا چلا آ رہا ہے۔ جب میں نے یہ کتاب پڑھی تو مجھے اس کا یقین ہو گیا کہ آج سے ہزاروں سال بعد بھی 'رنڈیاں' اپنے پرانے اصولوں پر اپنے کاروبار چلاتی رہیں گی ایک بات اور بھی ہے کہ چٹکوں کا لین دین بنیادی طور پر ایک سا رہتا ہے۔ اس میں دوسری منڈیوں کے لین دین سے تبدیلیاں پیدا نہیں ہوتیں۔ مرد کی فطرت میں آج ہم کیا تبدیلی محسوس کرتے ہیں؟ کوئی بھی نہیں اس کا لباس بدل گیا ہے اس کی وضع قطع بدل گئی ہے مگر جب وہ عورت کے پاس جاتا ہے تو وہ وہی مرد ہے جو آج سے صدیوں پہلے تھا۔ عورت کو حاصل کرنے کے طریقے وہی پرانے ہیں۔“

آگے فرماتے ہیں:

”منٹو متم میں خاص بات صرف یہی ہے کہ اس میں طوائفوں کے کاروبار کو بڑی تفصیل کے ساتھ بیان کیا ہے۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ شاعر نے ان کی زندگی کا بغور مطالعہ کیا ہے۔ صرف مطالعہ ہی نہیں بلکہ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ ان کے درمیان ایک عرصے تک رہا اور پھر اس نے قلم اٹھا کر یہ طویل نظم لکھنا شروع کی۔“

”منٹو متم میں وہ سب کچھ موجود ہے جو ہیرا منڈی میں ہے، منٹو متم میں وہ سب



ادائیں، وہ سب نخرے، وہ سب چلتے وہ سب گر موجود ہیں جو آج سے سو سال پہلے  
دلی اور آگرہ کے چٹکوں میں رائج تھے۔ نثری مضمون میں وہ سب کچھ موجود ہے جو مرد  
نے عورت کو سکھایا۔“ ۳۲

اس ترجمہ کی سب سے واضح اور روشن خوبی اس میں زبان کا استعمال ہے جس میں میراجی نے  
اردو اور ہندی کی آمیزش سے ایک ایسا تجربہ کیا ہے جس کی نظیر مشکل سے ہی ملے گی۔ خیال، بھٹی میں  
اس کتاب کا اشتہار میراجی نے خود بنایا تھا وہ اس کی شعوری کوشش کا مظہر ہے۔ وہ اشتہاریوں تھا کہ  
”اسے اس زبان میں ترجمہ کیا ہے جسے پڑھنے کے بعد کل ہند  
زبان کے تنازع کا امکان ہی باقی نہیں رہتا۔“

میراجی نے شعوری طور پر اس بات کی کوشش کی کہ اردو اور ہندی کا تنازع ختم ہو جائے اور وہ  
اس جذبہ کے تحت پرچے میں اشتہار کچھ اس شکل میں چھاپ رہے تھے کہ میراجی کی اس نوع کی کاوش  
کی سراہنا جتنی بھی کی جائے کم ہے۔ ورنہ ہم سے زیادہ تر لوگوں کی یہ منظم کوشش رہتی ہے کہ بجائے  
لسانی رواداری کے فروغ دینے کے دو زبانوں کے بولنے والوں میں خلیج کو کیسے وسیع کیا جائے۔ مگر  
میراجی اس تنازع کو ہمیشہ کے لئے ختم کر دینے کے درپہ تھے۔ وہ اپنی سوچ کے حوالے سے ادب کے  
منظر نامہ پر تنہا اور یکساں دکھائی دیتے ہیں۔ اردو اور ہندی کے مابین بھائی چارگی اور لسانی رواداری کے  
تناظر میں اگر اس کتاب کو دیکھا جائے تو یہ کتاب نہ صرف پڑکھش بلکہ معنی خیز بھی معلوم ہو  
گی۔ میراجی کی لسانی ہم آہنگی اور رواداری کی ایک دو مثالیں ملاحظہ کریں۔

”اور جب آند کی گھڑی آئی تو تہارے گلے سے طرح طرح کی آوازوں کا ایسا  
شور نکلا جیسے کوئی کوئل بول رہی ہے۔ کبھی شیر، کبھی راج ہنس اور کبھی فاختہ اور کبھی  
کبھی بادیاں اور ان سب آوازوں میں لگی ٹھہری اپنی قدرتی آوازیں بھی ہونی  
چاہئے جیسے سُر ملی آواز والی سندری۔“  
ایک اور مثال دیکھئے:

”پریم کا لو بھ بھنورے کے سمان ہے بن بن گھومتا ہے تاکہ پھول کا رس چکھ لے پر  
جب وہ یہ دیکھتا ہے کہ بناوٹ کی اچھائی میں سب پھول ایک دوسرے سے الگ الگ  
ہوتے ہیں تو گھوم پھر کر مالتی ہی کے پاس لوٹ آتا ہے۔ کیونکہ مالتی کا تو یہ حال ہے



کہ جس پھول سے بھی چاہو نکلے لو مالتی کو اس میں کوئی گھانا نہیں رہے گا۔“  
 ’نگار خانہ‘ کے اصل مسودے میں کچھ گیت بھی ہیں۔ میراجی نے ان گیتوں کا ترجمہ گیت کی  
 ہیئت میں کیا ہے۔ ’چھیڑ چھاڑ‘ کے باب میں مالتی کی ایک سکھی عاشق کے پاس پہنچ کر مالتی کی حالت  
 زار کو بیان کرتی ہے:

ہل میں پہنچے جیم کے دوار  
 ہے جو تجھے جیون سے پیار  
 پریم ہے دو دھاری نکوار  
 گہرا گھاؤ ہے کاری دار  
 ہل میں ہے یہ دل کا دار  
 ہل میں سوئے آر نہ پار  
 ہے جو تجھے جیون سے پیار  
 ہل میں پہنچے جیم کے دوار

اس گیت کے ترجمہ میں گیت کی ساخت کا خاص خیال رکھا گیا ہے اور متن اپنے پورے  
 مزاج کے ساتھ جلوہ گر ہے:

کا ہے بیرن جوانی بھی مہماتی  
 قسمت مایا جال بچائے  
 وقت گئے کوئی کام نہ آئے  
 رات کی رات ہے روپ کہانی  
 کا ہے بیرن جوانی بھی مہماتی  
 جانچ لے اب بھی اپنی شکستی  
 کیسے پھنسے گا بھولا پیچھی  
 جان لے گر جو بتائے گیانی  
 کا ہے بیرن جوانی بھی مہماتی

یہ کتاب سوانحیات پر مشتمل ہے اس کے عنوانات مختلف ہیں اور کتاب نوابواب پر محیط ہے۔

میراجی کا ماہر اما قیاز یہ بھی ہے کہ وہ نظم کو نثر میں ترجمہ کر کے اس میں کہانی کا لطف اور مزہ پیدا کر دیتے ہیں اور مکالمہ کو اس کے نیچرل انداز میں اس طرح موڑ دیتے ہیں کہ کردار اپنے طور پر نفسیاتی کیف و کم کے ساتھ قاری کو محفوظ کرتے ہیں۔ یہی تو میراجی کا کمال ہے۔ ایک مثال اور پیش خدمت ہے۔

”اور کیوں جی! یہ کنت مالا کو اتنے مزے میں کیوں تک رہے تھے تم! کبھی تمہاری نظریں اس کے کندھوں پر جاتی تھیں۔ کبھی چھاتیوں پر جاتی تھیں اور کبھی تم اس کے گولہوں کو تاکتے تھے اور اس موٹی کو تو بھی دیکھ کیسی ڈھیٹ نر لاج ہے۔ لہنگے کے جھول کو ایک طرف سے کس کر بھرے بازار میں گولہاں ابھار رکھا تھا۔“

یہ مکالمہ بولنے والے کی نفسیات کی گرہ کشائی تو کرتا ہے دوسرے کردار کی ہوس پرستی یعنی مرد کی لذت پرستی کے ساتھ ساتھ ایک تیسرے کردار یعنی کنت مالا کا جسمانی پیکر بھی نگاہوں کے سامنے آ جاتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی اس سے پیشہ وارانہ رقابت اور طوائفوں کے طور طریقوں اور لہجے کے گروں پر بھی روشنی پڑتی ہے۔

اپنے مزاج اور منہاج کی سطح پر یہ ترجمہ بھرتری ہری کے شکوں کے تراجم سے مماثل ہے اور مذکورہ اقتباس کو بھرتری ہری کے شک سے ملا کر پڑھیے! آپ کو خود اس میں مماثلت کے شواہد دکھائی پڑیں گے۔

”یہ ہوا کیا! کیا اس کنول سے چہرے سے اس کے نچلے ہونٹ کے اُٹھا ہوا امرت کسی کے بوسے نے چوس لیا ہے۔“

ان دونوں ترجموں میں لطف و انبساط کے اہتمام کے بین بین ایک منفرد رویہ ابھرتا ہے۔ میراجی نے یہ دونوں تراجم بھی میں قیام کے دوران ہی کئے ہیں۔ میراجی کے ترجمہ کے دوران یہ مسائی بھی پڑا اسرار طریق سے مستور اور مضمر دکھائی دیتی ہے کہ جیسے کہ انہوں نے اصل خیال کو مکرر تخلیق کا جامہ پہنا دیا ہے۔ ان کی یہ ہمیشہ کاوش رہتی ہے کہ ترجمہ نہ صرف اردو زبان اور تہذیب کا جزو لاینفک بن جائے بلکہ اس کے شافی اور سماجی ردیوں میں بھی اس طرح شیر و شکر ہو جائے کہ اس میں کسی طرح کی اجنبیت کی بو باس تک باقی نہ رہے۔ ان کی کاوش ہندوستانی تہذیب و ثقافت میں اور دوسرے ملکوں کی تہذیبوں میں ایک نوع کی یگانگت کی فضا قائم کرنا چاہتی ہے اس کے لئے حسب

ضرورت انہوں نے ترمیم و اضافہ سے بھی کام لیا ہے۔ لیکن اس ترمیم و اضافہ سے خیال کی شکل و صورت یا مزاج کی تبدیلی سے اس کا کوئی تعلق نہیں تھا بلکہ وہ معنوی اور فکری حسن و زیبائش میں اضافہ کے طلب گار ہیں۔ اس میں ان کو کامیابی بھی ملی اور ان کی یہ کوشش کئی سعادتوں سے معمور دکھائی دیتی ہے۔ میراجی نے جس اسلوب کو اس کتاب میں برتنے کی سعی کی ہے وہ دراصل ان کے سیاسی عقیدہ کا جزو ہے انہیں اس بات کا شدید احساس تھا کہ نام نہاد قومیت پرستی نے ملک میں دو طرح کے بیانیہ کو صرف جنم ہی نہیں دیا بلکہ اس کے قیام کی کوشش بھی مختلف سطحوں پر کی جانے لگی اور یہ صرف دوزبانوں کے مابین ہی نہیں بلکہ دو تہذیبوں کے درمیان دراڑیں ڈالی جا رہی ہیں۔ اس سے بھی انکار ممکن نہیں کہ اردو ادبی حوالوں سے محروم ہوتی جا رہی ہے۔ عربی اور عجمی روایتوں نے اردو زبان کے منظر نامہ پر اپنا گہرا اور گھنا سا یہ ڈال رکھا ہے۔ ان باتوں کے پیش نظر میراجی نے نظیر اکبر آبادی کی روایت کو نہ صرف آگے بڑھانے کی سعی کی بلکہ اردو زبان اور تہذیب کو آریائی رنگ سے ہمکنار کرنے کی بھی مسلسل کوششیں کرتے رہے۔

میراجی نے اپنے دوسرے ترجموں کی نہج پر اس کتاب کا بھی ترجمہ کیا ہے۔ جب کہ یہ انگریزی سے ترجمہ ہے کیونکہ میراجی کو سنسکرت اتنی نہیں آتی تھی کہ وہ براہ راست سنسکرت سے ترجمہ کرتے لہذا دوسرے ترجموں کی طرح اس ترجمہ میں بھی انگریزی سے مدد لی گئی ہے۔ ان کا یہ ترجمہ اصل قصہ کی مکرر تخلیق ہے۔ زبان کی سادگی اور سلاست نے اس ترجمہ کو کافی دلچسپ اور قابل مطالعہ بنا دیا ہے۔ ہندی الفاظ کی آمیزش نے ایک نوع کی منفرد اور نئے اسلوب کی تشکیل کی ہے۔ انہوں نے ہندی الفاظ سے ایسا گھال میل تیار کیا ہے کہ لگتا ہے کہ ہندی کے الفاظ جملہ کی تکمیل کے لئے لازمی ہیں۔ ایک نمونہ ملاحظہ کریں۔

”آج تم نے مجھے اپنی چاہت کا یہ ذرا سا ثبوت دے کر میری جان بچائی۔ پتا نہیں تم نے کیوں ایسا کیا؟ ممکن ہے میری عمر کی وجہ سے ممکن ہے ذرا سی دید کو میں تمہارے من کو بھاگتی ہوں۔ ممکن ہے تم نے سوچا ہوگا کہ بھی ذرا یہ سیر بھی دیکھیں یا تمہیں مجھ پر دیا آئی ہو۔“

ہندی لفظوں کا دردست نظر نواز ہو۔

”تم ایسے بلوان کے ساتھ ایک زہل عورت بنوگے کا آئندہ کیسے سہہ سکتی ہے۔ یہ

پریم کی شکتی ہے جو اسے اس جوگ بناتی ہے۔ سنگندھ بھرا من موہن پھول جیسے  
ابھی پھنورے نے چھوا تک نہ ہو، چاہت کے کھلتے ہوئے درد کو کیسے جان سکتا ہے۔  
اس لئے میں ہاتھ جوڑ کر پر نام کرتی ہوں اور تمہارے چرن چھوتی ہوں کہ مجھے بھی  
آج سے داسیوں میں سے جانو۔“

میراجی کے اس ترجمہ کو پڑھنے سے اس بات کا دھوکہ تو ہوتا ہے کہ شاید یہ سنسکرت سے براہ  
راست ترجمہ کیا گیا ہے لیکن ایسا قطعی نہیں ہے لیکن انہوں نے اس کا ترجمہ کچھ اس طریق سے کیا ہے کہ  
لفظ لفظ سے آریائی تہذیب کے متور نقوش دیکھتے دکھائی دیتے ہیں۔ کیونکہ میراجی کو تہذیب کا نہ صرف  
شعور تھا بلکہ اس تہذیب میں رائج انسانی تہذیبی اور معاشرتی خصوصیات کا بخوبی علم تھا۔ دوسری بات یہ  
ہے کہ میراجی نے اس کتاب میں جس اسلوب کو روارکھا ہے وہ ان کے سیاسی معتقدات کی دراصل ایک  
نمو ہے۔ قومیت پرستی کے وہ متضادم بیانیہ جو زبان میں اختلافات کا نہ صرف بیج بو رہے تھے بلکہ لسانی  
فضا کو خراب کرنے کی منظم کوشش بھی چل رہی تھی اور ایسا لگ رہا تھا کہ اردو اپنی اصل سے محروم ہوتی جا  
رہی ہے۔ میراجی کا موقف اردو کو اس کی اصل سے وابستہ رکھنا تھا اس لئے ہم کسی بھی ادبی ترجمہ کو اس  
کی تہذیب اور کلچر سے الگ کر کے نہیں دیکھ سکے اور نہ دیکھنا چاہئے۔ وسیع تناظر میں میراجی کے اس  
نوع کے تفاعل کو دیکھا جائے تو وہ اردو کو ہندوستانیہ کی ہم دم و دم ساز بننا ہوادیکھنا چاہتے تھے اور اردو  
زبان میں مقامیت کی خوشبو اور بو باس پیدا کرنا چاہتے تھے۔ اس لئے انہوں نے فرمایا ہے کہ اسے اسی  
زبان میں ترجمہ کیا جسے پڑھنے کے بعد کل ہند زبان کے تنازع کا امکان بھی باقی نہیں ہوگا۔

ان باتوں کی روشنی میں یہ نتیجہ اخذ کیا جاسکتا ہے اور یہ کہا جاسکتا ہے کہ ادبی ترجمہ سیاسی و  
تہذیبی صورتحال سے غیر متعلق نہیں ہوتا اور نہ ہو سکتا ہے۔ اس بحث کو تمام کرنے سے پہلے اس کتاب  
کے ترجمے کی ایک مثال یہاں پیش کرنا چاہتا ہوں۔ میراجی اور ای پی مائٹرس کے ترجمہ کا تقابل دلچسپی  
سے خالی نہ ہوگا۔

In the hundred years which are given to us  
the best thing of all is the body for it is the place of the  
first encounter,  
the fair on advances her unquiet heart and he ardently regards  
her.



did he make you to be second nala is all ?  
the magnificence of spring within you?  
Are you Kendarpa walking again among men  
with a quiver laced with flowers?

اب میراجی کا ترجمہ ملاحظہ کریں۔

”جیون کے سو سالوں میں سب سے اچھی چیز جو ہمیں ملتی ہے وہ ہے ہمارا شریر،  
کیوں کہ یہی ہمارے پہلے آنے والے کا ٹھکانہ ہے۔ اس ٹھکانہ پر سندری اپنے  
چنچل من کو آگے بڑھاتی ہے اور اسی ٹھکانے پر پریمی بڑی چاہ کے ساتھ اسے آگے  
بڑھتے دیکھتا ہے۔ کیا تمہیں بنانے والے نے تمہیں ایک دوسرے کے روپ  
میں ڈھالا ہے! کیا بسنت رُت کی ساری آن بان تم ہی میں رچی ہوئی ہے؟ کیا  
منش جاتی میں پھولوں سے سجایا تیر لے تم کوئی مدن دیوتا ہو؟

یہاں مقصد دونوں ترجموں میں کسی کو کسی پر ترجیح دینے کا نہیں ہے نہ ہاں کوئی فوق ترتیب  
سے کام لیتا ہے۔ بلکہ دونوں ترجموں میں ان لسانی اور تہذیبی وسائل پر تاکید نشان لگانا ہے۔ جن  
کے اثرات ترجمہ سے مترشح ہیں۔ میراجی کے ترجمہ میں شریر، سندری، روپ، بسنت، رُت، منش،  
جاتی، مدن دیوتا جیسے الفاظ آریائی تہذیب اور اردو کی تہذیب دونوں میں مشترک ہیں۔ اس طرح  
سنسکرت کے اساطیری عناصر سے اردو (کے سنسکرت الاصل ہونے کی بناء پر قربت محسوس ہوتی  
ہے)۔ تاہم کی رائے اس ترجمہ کے سلسلہ میں دیکھتے چلیں۔

”اس لئے مفہوم کی سطح پر انگریزی اور اردو دونوں ایک دوسرے کے تقریباً مساوی  
ہونے کے باوجود اردو متن کہیں زیادہ سنسکرت اصل کے قریب محسوس ہوتا ہے۔  
اس طور پر میراجی اردو زبان کی قدیمی جڑوں کی یاد دلاتے ہیں۔ نیز نگار خانہ کی  
بصیرت افروز انسانی وجود کے بنیادی سوالات اٹھانے کی اہلیت رکھتے ہیں۔ تخلیقی  
نثر سے یہ یقین دلانے کی سعی کرتے ہیں کہ اردو اپنی مقامی جدیدیت تشکیل دینے  
کی صلاحیت رکھتی ہے۔“ ۳۳

## حواشی

- (۱) دو تراجم، مطبوعہ، مجلہ 'اردو دکن'۔ ص: ۲۳۵
- (۲) مقدمہ تاریخ یونان، مطبوعہ دارالمطبع سرکار عالی، حیدرآباد، ص: ۳
- (۳) اردو زبان میں اصطلاحات کا مسئلہ۔ کراچی ۱۹۳۹ء، ص: ۲۰
- (۴) تراجم اور اصطلاح سازی کے مسائل مرتب: قمر رئیس، تاج پبلشنگ، ۱۹۷۶ء، دہلی، ص: ۶۷
- (۵) نواب شمس الامراء، تراجم اور اصطلاح سازی کے مسائل مرتب: قمر رئیس
- (۶) آل احمد سرور، ترجمہ کے مسائل، مرتب: قمر رئیس، متذکرہ
- (۷) جمیل جالبی، ترجمے کے مسائل، مرتب: قمر رئیس، ص: ۱۲۲، تاج پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۷۶ء، نئی دہلی
- (۸) میراجی کے چند منظوم تراجم، مشمولہ ادبی دنیا، لاہور، شمارہ جنوری، ص: ۲۲۲، ۱۹۵۸ء
- (۹) ایضاً ایضاً ص: ۳۳
- (۱۰) ممتاز بیگم، بحوالہ رشید امجد، میراجی۔ فن اور شخصیت
- (۱۱) مولانا صلاح الدین احمد۔ میراجی کے چند تراجم مشمولہ ادبی دنیا
- (۱۲) ڈاکٹر سلیم اختر، نفسیاتی تنقید، ص: ۹۶
- (۱۳) ایضاً ایضاً ایضاً
- (۱۴) ڈاکٹر جمیل جالبی۔ میراجی ایک مطالعہ، مضمون۔ 'میراجی کے سمجھنے کیلئے' ۱۷۸-۲۷۷ء
- (۱۵) میراجی۔ 'مشرق و مغرب کے نغمے'، ص: ۱۹۳
- (۱۶) میراجی۔ 'مشرق و مغرب کے نغمے'، ص: ۲۲۰
- (۱۷) میراجی، 'مشرق و مغرب کے نغمے'، مضمون ایڈگرا ملین پو
- (۱۸) 'اس کو ایک شخص سمجھنا مناسب ہی نہیں' ناصر عباس نیر، ص: ۱۵۱، آکسفورڈ یونیورسٹی پریس
- (۱۹) میراجی مشمولہ پہلی بات 'خیمے کے آس پاس'۔ ص: ۱۷، مکتبہ ادب جدید
- (۲۰) میراجی ادارہ خیال، شمارہ، اپریل ۱۹۴۸ء، ص: ۳
- (۲۱) رشید امجد۔ 'میراجی فن اور شخصیت' رشید امجد
- (۲۲) میراجی 'خیمے کے آس پاس'
- (۲۳) قیوم نظر، اس صورت میں مشمولہ نئی تحریریں، لاہور، شمارہ ۵، ص: ۱۳
- (۲۴) جیلانی کامرانی تعارف مشمولہ، خیمے کے آس پاس، ص: ۱۵

- (۲۵) شمیم حنفی میراجی اور ان کا نگار خانہ، ص: ۶۸، ۶۹، دلی کتاب گھر، ۲۰۱۳
- (۲۶) رشید امجد۔ 'میراجی، فن اور شخصیت'، ص: ۲۳۶
- (۲۷) اشفاق حسین کا خط راقم کے نام، بتاریخ ۲۸ نومبر ۱۹۹۰
- (۲۸) ناصر عباس نیر۔ 'اس کو ایک شخص سمجھنا مناسب ہی نہیں'۔ ص: ۱۶۸
- (۲۹) منشو۔ نگار خانہ، دیباچہ
- (۳۰) میراجی، خیال، شمارہ، فروری ۱۹۶۹، ص: ۷۷
- (۳۱) ناصر عباس نیر۔ 'اس کو ایک شخص سمجھنا مناسب ہی نہیں'
- (۳۲) منشو، پیش لفظ، نگار خانہ
- (۳۳) ناصر عباس نیر۔ 'اس کو ایک شخص سمجھنا مناسب ہی نہیں'



## میراجی کا اسلوب نگارش

جدید اردو شاعری کی روایت میں میراجی مختلف واسطوں سے ایک منفرد شاعر ہیں، ان کی ادبی شخصیت کے کئی جہات ہیں۔ جہاں ایک طرف نظم اور گیت کے معروف شاعر ہیں وہاں وہ ایک اچھے ناقد اور نثر نگار بھی ہیں، انہوں نے 'مشرق و مغرب کے نغمے' اور 'اس نظم میں' کے عنوان سے دو اہم کتابیں قلمبند کی ہیں اور مختلف عنوانات سے نثری خدمات بھی پیش کی ہیں گویا کہ ان کی شخصیت ایک ہشت پہلو نگینہ کی ہے۔ میراجی کی نثر اور ان کی دیگر خوبیوں پر گفتگو کرنے سے پہلے کیوں نہ چند آسانیاں مہیا کر لی جائیں لہذا ان کے نثری کارناموں کی پہلے ایک فوق ترتیب طے کر لی جائے۔

- ریڈیو سے متعلق لکھے گئے چند اسکرپٹ
- 'ادبی دنیا اور خیال' کے ادارے
- نثر لطیف یا انشائیے، باتیں اور کتاب پریشاں
- ادبی تحریریں / خاکے / آپ بیتی / تبصرے / دیباچے
- 'اس نظم میں' جو نظموں کے تجزیہ سے عبارت ہے
- 'مشرق و مغرب کے نغمے' جن میں مشرق اور مغرب دونوں طرح کے شعراء اور ادباء کی سوانح اور ان کے کارہائے نمایاں کا جائزہ اور تبصرہ شامل ہیں۔

سب سے پہلے میراجی کی نثر کے حوالہ سے ایک بزرگ کی رائے دیکھتے چلیں:

جنہوں نے نہ صرف میراجی کی نثر کو پروان چڑھتے دیکھا بلکہ وہ اس بات کے گواہ بھی ہیں کہ میراجی نے ان کے رسالہ 'ادبی دنیا' میں کس طرح اپنے نثری اسلوب کو نکھارا، سنوارا اور اسے نئی نسل کے لئے قابل قبول بھی بنایا۔



”میراجی کا وہ کارنامہ جو اس کی عظمت کا ایک بہت بڑا عنصر ہے اور جس کے دائرہ  
 سخن و فہم خواص ہی تک محدود نہیں بلکہ ہم جیسے عوام کو بھی اپنے حلقہ سحر میں اسیر کر  
 لیتا ہے اس کی لازوال نثر ہے جس کی نیرنگی اور جس کا نکھار جس کی شوخی اور جس کی  
 منانت، جس کی نفاست اور جس کی سادگی، جس کی نزاکت اور جس کی نثریت،  
 جس کا تنوع اور جس کا پھیلاؤ دیدنی ہے، گفتنی یا شنیدنی نہیں اور شاید یہی وجہ ہے  
 بلکہ غالباً یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے حریف یعنی اپنے خالق کی شاعری کے دامن میں  
 یوں سمٹ کر رہ گئی ہے جیسے زندگی کی روشنی پانے کا کوئی حق ہی نہیں تھا اور یہ نا منصفی  
 پہلی بار نہیں ہوئی، افسوس ادب کا یہ ظالمانہ رواج ایک عرصہ دراز سے قائم ہے اور  
 اردو میں بھی میراجی سے پہلے اس کے متعدد نظائر موجود ہیں۔ خود غالب کی نثر  
 ایک عرصہ دراز تک تسلیم و قبول سے نا آشنا رہی ہے۔“

پھر آگے موصوف میراجی کی نثر کے ابتدائی نقوش کے ساتھ اس کے اسلوب کے انوکھے پن  
 کی وضاحت کچھ یوں کرتے ہیں۔

”میراجی کی تخلیقات نثر کا ایک حیرت انگیز امتیاز یہ بھی ہے کہ اس کے سامنے اس  
 مزاج کی نثر کا کوئی نمونہ موجود نہیں تھا۔ جس زمانہ میں اس نے یہ چیزیں لکھی ہیں،  
 ہمارے جدید نقاد ابھی پروان چڑھ رہے تھے اور انہوں نے فقط غلوں غاں کرنا ہی  
 سیکھا تھا۔ اس اعتبار سے ہم میراجی کو بجا طور پر اردو کی جدید شعری تنقید کا مورث  
 کہہ سکتے ہیں۔“

اس الیہ سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ نظریاتی اختلاف کی بنیاد پر کس طرح سے ادیبوں کی  
 تخلیقات اور ان کے کارناموں کو کالعدم کرنے کی منظم کوششیں کی گئیں، انہیں تکلیف دہ صداقتوں کی  
 بناء پر خیال کے ادارہ کی وساطت سے میراجی رواداری اور وسیع الحشری کے اسباق نئے ادیبوں کو  
 پڑھانے لگے تاکہ آپسی رنجش اور اختلاف کے بادل چھٹ جائیں۔

’ادبی دنیا‘ کے اداروں میں میراجی اکثر ان میں شامل تخلیقات پر نہ صرف رائے زنی کرتے  
 بلکہ مفید مطلب مشورے بھی دیتے۔ اس کی مثال خود اختر الایمان کی ایک نظم جو انہوں نے ’ادبی دنیا‘  
 میں اشاعت کے لئے ارسال کیا تھا۔ میراجی نے اس نظم کو اختر الایمان کے پاس واپس بھیج دیا تھا

اس نوٹ کے ساتھ کہ آپ نے جس عالم میں یہ نظم کہی ہے اسی عالم میں اس پر نظر ثانی بھی کریں۔ میراجی اپنی رائے جس تخلیق پر ضروری سمجھتے تھے وہ دیا کرتے تھے دوسری ایک مثال اختر اور یزوی کی ہے۔ اختر اور یزوی کی نظم کا تعارفی نوٹ مثال کے طور پر پیش خدمت ہے۔

”اس نظم کا شاعر اختر اور یزوی اگرچہ بظاہر ایک کمرہ کے مختصر سے، حوال میں محبوس ہے اور اس کی توجہ اس کمرہ کی مختلف چیزوں پر مرکوز لیکن حقیقتاً اس کا ذہن ماضی کے اس وسیع اور بے پایاں دور میں نفوذ کر گیا ہے جس کی دلکشی ہر لمحہ مجھ سے بے پناہ طاقت کا اظہار کرتی رہتی ہے۔“

جہاں تک ریڈیائی اسکرپٹ کا تعلق ہے، محمود نظامی کا کہنا ہے کہ وہ سب کے سب ضائع ہو گئے جو بقوں ان کے بہت اہم اور معلومات افزا تھے کیونکہ میراجی نے حسب عادت ان اسکرپٹ کی تیاری میں نہ صرف اپنا خون جگر صرف کیا بلکہ بڑی ریانت اور خلوص کے ساتھ اور پوری توجہ اور انہماک سے دہلی یا جہاں بھی رہے اپنے فرائض نبھاتے رہے لیکن افسوس کہ وہ اسکرپٹ اب دستیاب نہیں ہیں ورنہ میراجی کے اسلوبیاتی خصائص کی وہ متاع عزیز بھی ہمارے لئے مشعل راہ ہوتی۔

میراجی نے اپنی نثر کی شروعات ادبی دنیا میں مضامین اور نظموں کے تجزیہ سے کی ہے بعد میں وہ ’ساقی‘ دہلی اور ’خیال‘ ممبئی کے اداریوں میں برابر لکھتے رہے۔ میراجی نے اپنے ادارہ میں صرف ادبی مسائل سے مباحث قائم نہیں کئے بلکہ سماجی مسائل کو بھی مکالمہ کے لئے ضروری سمجھا، ان اداریوں میں نہ صرف جدید اردو نظم کے فروغ اور اس کی اشاعت میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا بلکہ ان اداریوں کے توسط سے میراجی نے وسعت قلبی کو جگہ دی اور گروپ بندی کے خلاف آواز بھی اٹھائی اور ’خیال‘ کے توسط سے تمام اختلافات سے بلند ہو کر ادب و فن کی خدمت پر خود کو مائل کیا اور ادب کے علی الرغم سماجی مسائل اور ادبی تراجم پر بھی توجہ صرف کی۔ اختر الایمان نے ممبئی میں جب میں ان پر ریسرچ کر رہا تھا تو ایک نجی گفتگو میں کہا تھا کہ جب میراجی کی ادارت میں وہ ’خیال‘ نکال رہے تھے تو انہیں ایک ترقی پسند نقاد اور ادیب نے کہا تھا کہ تم میراجی (جو ایک رجعت پرست شاعر اور ادیب ہے) کو کیوں اپنے جریدہ کا مدیر بنایا ہے تو انہوں نے کہا کہ وہیہ میں نے لگایا ہے اور میراجی کا انتخاب بھی میرا ہے۔ ان دنوں ممبئی میں ترقی پسند نظریہ سے وابستگان کی ایک خاصی جماعت موجود تھی اور ان میں بیشتر میراجی سے نہ صرف نظریاتی سطح پر بلکہ شخصی سطح پر بھی کد رکھتے تھے اور انہیں مریدانہ ذہنیت کے مالک اور رجعت پسند قرار

وے رکھا تھا۔ اسی سوچ بچار کے تناظر میں مذکورہ واقعہ پیش آیا تھا۔

میراجی کے تنقیدی طریق کار کا یہ انوکھا پن بھی قابلِ مد ستائش ہے کہ وہ نظموں کے تجزیہ کے تفاعل میں نظم کے نہ صرف بنیادی تصور کو اجاگر کرتے ہیں بلکہ اس کے تخلیقی کوائف اور مجموعی صورتحال پر تبصرہ کرتے ہوئے فنی اسرار و رموز کے ذریعہ بھی واکردیا کرتے ہیں۔ میراجی کا ایک پسندیدہ شیوہ یہ تھا کہ وہ قدیم شاعری سے موازنہ کرتے ہوئے جدید شاعری کے خصائص کو نمایاں کرتے اور اس کی شرفِ قبولیت کے لئے راہیں بھی ہموار کرتے، گویا ایک مشن پر بھی خود کو فائز کر رکھا تھا۔ ان کی یہ کاوش بڑی حکیمانہ تھی کہ نئی نسل نئی شاعری سے صرف متعارف ہی نہ ہو بلکہ اس کی لازمیت کو بھی صحیح طریقہ سے سمجھیں اور اسے اپنائیں تاکہ قاری نئی شاعری سے نہ صرف لطف اندوز ہو سکیں اور نئی بصیرتوں سے ہمکنار بھی۔ اس کے لئے انہوں نے قاری کی تربیت کو بھی اپنا وظیفہ خاص بنایا۔ ان-م راشد کی ایک نظم کے سلسلہ میں ادبی دنیا کے ایک شمارہ میں یوں رقمطراز ہیں کہ:

”آج سے پہلے کی اردو شاعری، کردار نگاری، مثنوی، مرثیہ اور ہجو تک محدود تھی۔

غزل کے کردار مثلاً عاشق زار، محبوب جفا کار، رقیب ناہنجار، واعظ، ریا کار یا زاہد زندہ دار اپنے آپ میں زندگی کا چلتا پھرتا عکس نہیں رکھتے تھے۔ سب کردار محض مخصوص رجحانات کا مجموعہ تھے جن سے ایک متعین موقع پر ایک معین چلن کی ہی توقع کی جاسکتی تھی۔۔۔۔۔ لیکن نئی شاعری میں جب شاعروں کو غزل کی یک رنگ حقیقت سے چھٹکارا نصیب ہوا اور وہ اس تنگنائے سے ہٹ کر کہنے لگے تو جہاں اس کی اپنی انفرادیت نے نت نئے رنگ نمایاں کرنے شروع کئے، وہاں شعر میں شخصیت اور کردار کے لئے امکانات بھی پیدا ہو گئے۔“

میراجی کے ادبی موقف کی فہم کے لئے ان کے اقتباسات کا پیوند لگانا ضروری ہے کیونکہ اس طرح ہم ان کے ذہنی سفر اور ادبی موقف کی ہی تفہیم نہیں کر پائیں گے بلکہ ان کے نثر کے خواص بھی ہم پر منکشف ہوں گے انہوں نے جہاں خود ان اداریوں میں نئے شعری مسائل کی طرفیں کھولنے کی سعی کی وہاں ان مباحث کو عام کرنے کی بھی کوشش کی اور دوسرے ہم خیال نقادوں کی شراکت کے متمنی بھی ہوئے اس سلسلہ کی ایک رائے بھی دیکھتے چلیں:

”اردو شاعری کے بدلتے ہوئے رجحانات کا ذکر اس صفحہ پر ایک سے زیادہ دفعہ



آچکا ہے۔ اس بدلتے ہوئے رجحان کو دیکھ کر کہنا پڑتا ہے کہ پہلا دور ختم ہوا۔ اب ایک نئے دور کا آغاز ہے لیکن پہلے دور میں ہر بات محدود تھی۔ اصنافِ سخن مقرر تھے موضوع شعری کا ایک متعین دائرہ تھا اور اس کے ساتھ ہی ذہنی افق بھی، ایک رنگ کا حامل تھا۔ نئے دور میں جہاں موضوعات شعری میں وسعت ہوئی اور اصنافِ سخن میں نئے بت ڈھالے جانے لگے وہاں ذہنی افق بھی رنگ کے جلوؤں سے نکاہوں کو لبھانے لگا۔ ضرورت اب اس بات کی ہے کہ موجودہ اردو شاعری کے مختلف رنگوں اور ان کے اثرات پر نقاد اپنے قلم کو مائل کریں۔“ ۵

میراجی کے مطالعہ کی وسعت اور فکر و نظر کی فراخی کے بارے میں رشید امجد کی بھی رائے لائق توجہ ہے:

”یہ ادارہ میراجی کے وسیع مطالعہ اور شعری فن پر ان کی مکمل گرفت کے آئینہ دار ہیں۔ اس کے ساتھ ان کی بے لاگ اور غیر جانبدارانہ شخصیت کی غماز بھی ہیں۔ مولانا صلاح الدین احمد کی میانہ روی کے باوجود میراجی کی شخصیت کے تحریک اور جدید نظم کے ساتھ والہانہ شیفتنگی نے ان اداریوں میں ایک ایسا رنگ پیدا کر دیا تھا جو ادبی دنیا کے اس دور کو ایک نیا روپ عطا کرتا ہے۔ میراجی کا کمال یہ ہے کہ اپنی شخصیت کے اتار چڑھاؤ، اسرار اور عدم توازن کے برعکس ان کی تحریروں میں ایک سلجھاؤ، سنجیدگی اور حد درجہ توازن پایا جاتا ہے۔ سب سے بڑی بات یہ ہے کہ ان کی شاعری کے برعکس ان کی نثر عام فہم ہے اور خیالات کی ترجمانی اتنی سلاست اور عمدگی سے ہوتی ہے کہ موضوع کا کوئی پہلو آدھورا نہیں رہتا۔ ادبی دنیا کے ان اداریوں نے نہ صرف یہ کہ میراجی کی تنقیدی ساکھ کو ایک اعتبار بخشا ہے بلکہ جدید اردو شاعری کے فروغ میں بھی ایک اہم کردار ادا کیا ہے۔“ ۶

مذکورہ بالا اقتباس میں رشید امجد نے جہاں ایک طرف میراجی کی تحریر میں سنجیدگی، متانت اور توازن کی بات کی ہے جو کہ بالکل درست اور صحیح تجزیہ پر مبنی ہے، میراجی کے سلسلہ میں اُس وقت ان کے کچھ حریفوں نے ان کے دماغی عدم توازن کی کچھ ایسی گرداڑ اُٹائی تھی کہ اس کی زد میں رشید امجد بھی آگئے اور انہوں نے اس طرح کا جملہ میراجی کے سلسلہ میں لکھ مارا۔ ”میراجی کا کمال یہ ہے کہ اپنی



شخصیت کے اتار چڑھاؤ اسرار اور عدم توازن کے برعکس۔“

میری ناقص عقل میں یہ بات آج تک نہیں آئی کہ ان کی تحریریں خود اس بات کی مبرم گواہی دیتی ہیں کہ وہ ایک سلجھے ہوئے اور نہایت ہی ذکی اور بصیر شخص تھے ان کے ذہن میں اگر انضباط نہ ہوتا تو ان کی تحریروں میں اس قدر خوش سلیقگی اور شائستگی کے عناصر ہرگز ہرگز چھمکتے اور دکتے دکھائی نہیں دیتے، بہر کیف یہی تو المیہ ہے کہ ہم اپنے تخلیق کاروں سے مکالمہ کرتے وقت ان کے اندرون میں جھانکنے کے بجائے خارجی حوالوں کو ہی اپنے نتائج فکر کا موثر حوالہ قرار دیتے ہیں، ویسے بھی انگریزی میں ایک مشہور کہاوت رائج ہے کہ

'Coherence is the virtue of Smaller minds'.

’توازن دراصل چھوٹے دماغوں کی خصوصیت ہے اس میں کسے کلام ہو سکتا ہے کہ ادبی دنیا کے ادارے کا جو مزاج تھا وہ ’خیال‘ کا قطعی نہیں تھا، ’خیال‘ کے اداریوں میں میراجی ایک مختلف ادبی موقف اختیار کرتے ہیں۔ اس کی بنیادی وجہ یہ تھی کہ میراجی ادبی معاشرہ کے کافی اتار چڑھاؤ دیکھ چکے تھے اور ادبی دنیا کے مقابلہ میں ان کی ’خیال‘ کی ادارت پر گرفت اس لئے زیادہ مضبوط تھی کہ وہ ’خیال‘ کے اداریوں میں آزادانہ فیصلہ لے سکتے تھے کیونکہ ادبی دنیا کے مالک اور مدیر ایک ایسے شخص تھے جن کی شخصیت کے ہالہ سے لگنا میراجی کے لئے اتنا آسان نہیں تھا جتنا وہ ’خیال‘ کے ادارے میں خود کو آزاد سمجھتے تھے۔ جب وہ ’خیال‘ کی ادارت کر رہے تھے تو اس وقت بسببی میں ترقی پسندوں کی ایک اچھی خاصی جماعت موجود تھی۔

’خیال‘ کے اجراء کے اغراض و مقاصد کو میراجی نے واضح کرتے ہوئے یوں لکھا کہ

”خیال کے پیش نظر وسیع مقاصد ہیں ایک تو یہ کہ اس کے ذریعہ ہر نکتہ اور خیال کی ترجمانی کی جائے اور ہندوستان کے دوسرے پرچوں کے خلاف گروپ بندی سے احتراز کیا جائے اور دوسرے یہ کہ اس وحدت سے فائدہ اٹھا کر ادیبوں کی ایک تنظیم وجود میں لائی جائے تاکہ وہ ایک زبان، ایک قلم ہو کر کسی تحریک یا کسی اور بات کی حمایت یا مخالفت کر سکیں۔“

محولہ بالا اقتباس میں جن ادبی مسائل کی طرف میراجی نے توجہ دلائی ہے وہ ان کے عہد میں بری طرح رائج تھے ترقی پسندوں میں ایک جماعت ایسی تھی جو نظریاتی ادعاہیت پسندی کی بری طرح

شکار تھی۔ وہ منصوبہ بند طریقہ سے ان شعروں اور ادیبوں کو اپنے رسائل اور جرائد میں جگہ نہیں دیتے جس کے ادبی رویہ اور نظریاتی وابستگی ان کے نظریہ اور شعری تصورات سے لگاتار نہیں کھاتے۔ اس طرح کی صورتحال کے تناظر میں میراجی کی آواز نہ صرف وقت کی آواز تھی بلکہ ان اسرار سے پردہ بھی اٹھانا مقصود تھا کہ ادب کسی طرح کی فارمولہ بازی یا خارجی جبر کو برداشت نہیں کرتا بلکہ اس طرح کی پابندی زبان و ادب کو حصار بند کر دیتی ہے اور اس کے اپیل کا دائرہ پھیلنے کے بجائے سکڑنے لگتا ہے۔

مجھے یاد نہیں پڑتا کہ کسی دوسرے مدیر نے اپنے جریدہ کے پلیٹ فارم سے ادبی مسائل کے علاوہ سماجی، اقتصادی، نفسیاتی اور عمرانی مسائل پر گفتگو کرنے کی خود کوئی کوشش کی ہو اور دوسرے کو اس طرح کی بحث میں شامل ہونے کی کوئی نوید دی ہو۔ میراجی کے قاری اس حقیقت سے بخوبی آشنا ہیں کہ انہوں نے ’ہنسنت سہائے‘ کے نام سے کئی ایسے مضامین قلمبند کئے ہیں جس کا ادب کے علاوہ دوسرے شعبہ ہائے علم سے کوئی تعلق رہا ہے بلکہ انہوں نے مضامین کا دائرہ بڑھا کر فلکیات اور سیاسیات کو بھی ان میں شامل کر لیا، تراجم کے ذریعہ اردو ادب کے دامن کو کافی مالا مال کیا اور ایسے موضوعات کے لئے گنجائش پیدا کی جس کا براہ راست تعلق ادب سے نہیں تھا۔ ’خیال‘ کے ابتدائی شماروں میں انہوں نے اخلاقیات اور سوشلزم پر ہورڈ کی کتاب کے تراجم کا سلسلہ شروع کیا، اس کی اہمیت اور معنویت کو اجاگر کرتے ہوئے انہوں نے لکھا کہ:

”ہورڈ کا جو مضمون ہم اخذ و ترجمہ کی شکل میں شامل کر رہے ہیں اس سے سرسری اندازہ ہو سکتا ہے کہ ہمارے یہاں کس قسم کے اور کس معیار کے ترجمہ پیش کئے جائیں گے۔“ ۷

میراجی کی بحیثیت مدیر ایک خوبی یہ بھی تھی کہ انہوں نے ’خیال‘ کے اداروں کے معمول سے اپنی ادارتی پالیسی کو عام کرنے کی سعی کی اور اسے قاری پر تھوپنے کے بجائے اسے حریر جان بنانے کے لئے کوشاں رہے گویا کہ وہ جریدے کی ادارتی پالیسی قاری کے ذوق کے پیش نظر ترتیب دینا چاہتے تھے۔ ان اداروں کی ایک فقید المثال خوبی یہ تھی کہ وہ پرانے لکھنے والوں اور نئے ادیبوں کے مابین ایک توازن قائم رکھنے کے حق میں تھے اور نئے لکھنے والوں کی ہمیشہ حوصلہ افزائی کرتے۔ انہوں نے جن باتوں کا لحاظ ’ادبی دنیا‘ کے اداروں میں رکھا تھا یعنی کہ شمارے کے مندرجات پر ایک مجموعی رائے قائم کی جائے اس طرح کی ادبی صورتحال کو ’خیال‘ کی ادارت میں بھی برقرار رکھا۔ میراجی نے

ایک ادبی اصول یہ وضع کر رکھا تھا کہ جس ادیب و شاعر کی کوئی تخلیق پسند آتی تو اس کے معیار کے پیش نظر اس کو شامل اشاعت کرتے اس کے علاوہ وہ کسی بات کو اہمیت نہیں دیتے تھے۔ ان کے سامنے فن پارہ کا معیار معنی رکھتا تھا۔ جدید ذہن میں اگر ادب یا اس کے حوالہ سے کوئی سوال اُبھرتا تو اسے 'ایڈریس' کرنے کی سعی کرتے۔ ان اداریوں کے توسط سے وہ شخصی رویوں کے علی الرغم اجتماعی ادبی رویہ اور موقف کی طرف بھی قاری کی توجہ مبذول کراتے اور ان باتوں سے یہ اندازہ ہوتا کہ بطور مدبر میراجی کس پائے کے تھے اور ان کا ادبی موقف کتنا مستحکم اور مستحکم تھا۔

میراجی کی نثر کی دوسری خصوصیات دیکھنی ہوتی ہیں 'باتیں' اور 'کتاب پریشاں' کے عنوان سے جو تحریریں سامنے آئی ہیں اس سے رجوع کیا جاسکتا ہے۔ دراصل یہ تحریریں اتنی ہلکی پھلکی ہیں کہ ہم اسے آسانی سے بحر لطیف کے ذیل میں رکھ سکتے ہیں۔ ان تحریروں میں کوئی نامیاتی ربط کی تلاش بے سود ہے۔ دراصل یہ تحریریں 'شعور کی رو یا پھر' آزاد طرازہ خیال کی تکنیک کا بہترین نمونہ ہیں۔ آزاد طرازہ خیال کی تکنیک کو میراجی نے پہلے پہل بڑی خوبی کے ساتھ استعمال کیا ہے۔

میراجی کی اس طرح کی تحریریں 'کتاب لاہور، شیرازہ، ساقی، دہلی اور خیال' سمیت میں شائع ہوئی ہیں۔ ان تحریروں میں آپ کوئی منطقی یا زمانی تسلسل تلاش کریں گے تو مایوسی ہاتھ لگے گی دراصل یہ تحریریں بے تعلقی کی فضا کو ہموار کرتی ہیں۔ موضوع کے بجائے انداز بیان اور طرز تحریر کو اہمیت دی گئی ہے۔ ان تحریروں پر اگر غور کریں گے تو گہری ساخت میں معنویت کی لہریں موجزن ملیں گی یوں تو تحریروں کی شروعات بڑے سیدھے اور سادہ طریقہ سے ہوتی ہے لیکن جوں جوں تحریر آگے بڑھتی ہے پیچیدگی اور ابہام پیدا ہوتا جاتا ہے اور آخر میں میراجی کی کوشش ہوتی ہے کہ تحریر میں پڑے ہوئے جالے کو صاف کر دیا جائے نتیجہ میں فن ایک محذب شیشہ کی طرح ہمارے سامنے نمودار ہو جاتا ہے۔

'ہوریس' جو ایک روسی شاعر تھا میراجی اس کے حوالہ سے ایک واقعہ بیان کر کے یہ نتیجہ نکالتے ہیں کہ شاعر غیر معمولی باتوں یا اشخاص کو غیر معمولی بنا دیتا ہے۔ اس کے بعد وہ آغا حشر کاشمیری، امیر خسرو، میر حسن اور انشا کی مثالیں دے کر یہ ثابت کرتے ہیں کہ انہوں نے کس طرح بعض کرداروں یا منظر کو غیر قافی کر دیا ہے اور آخر میں یہ کہتے ہیں کہ:

”انسان کا کوئی کام مصلحت سے خالی نہیں اس طرح کہا جاسکتا ہے کہ آسمان بڑے



میاں کی کوئی تخلیق بے نام و نشان نہیں۔“

میراجی کا کمال یہ ہے کہ وہ باتیں میں زیادہ تر کسی شعر یا کلیہ سے بات شروع کرتے ہیں مثلاً خدمت اپنی ہستی کے ثبوت دینے کا دوسرا نام ہے یا غصہ بھی ایک طرح کا نشہ ہے۔ انہوں نے افسانہ نما چند تحریریں بھی قلمبند کی ہیں۔ افسانہ نما اس لئے کہ یہ افسانہ سے زیادہ انشائے لطیف معلوم ہوتے ہیں ان کے عنوان درجہ ذیل ہیں۔

(بست سہائے) کوکنار کی جنم بھومی، ادبی دنیا، شمارہ دسمبر ۱۹۳۸ء

تھاپریم، ادبی دنیا، شمارہ۔ جولائی ۱۹۳۹ء

یہ افسانہ سے زیادہ انشائے لطیف معلوم ہوتے ہیں۔ شعر و حکمت میں ڈاکٹر مغنی تبسم نے میراجی کی ہلکی پھلکی تحریریں ضرور شامل کی ہیں جنہیں انہوں نے انشائیہ سے عبارت قرار دیا ہے۔ ان میں باؤلی بیگم، زلف کا حلقہ، آدمی دنیا، پٹے رہو، مگن رہو اور آدھ، دھوری تحریریں شامل ہیں۔ میراجی کے باؤلی بیگم جسے مغنی تبسم نے انشائیہ کہا ہے میرا خیال ہے کہ یہ انشائیہ کے بجائے خاکہ زیادہ معلوم ہوتا ہے اور یہ کہ میراجی جب ریڈیو کی ملازمت کے سلسلہ میں دہلی میں سکونت پذیر تھے تو اس وقت انہوں نے یہ خاکہ تحریر کیا تھا لیکن اس خاکہ میں استعاروں کا کچھ اس طرح جال ڈال رکھا ہے کہ میراجی کے ماسواہ لوگ جو ان حقائق سے آگاہ ہیں وہی حقیقت کی تہہ تک پہنچ سکتے ہیں۔ عام قاری کیلئے ایک ہلکی پھلکی تحریر کے سوا کچھ نہیں اس کا آغاز کچھ یوں ہوتا ہے۔

”باؤلی بیگم نے ملازمت کی کہ دوسروں کے علاوہ اپنے لئے ہی ایک مصیبت بن گئی پہلے تو اپنوں کو یہی کچھ مناسب نہ معلوم ہوا کہ شریف گھر کی لڑکی چارنگوں کے لئے گھر کی چوکھٹ سے باہر قدم رکھے۔“ ۹

اس کے بعد سراپا کا بیان یوں ہے:

”اب باؤلی بیگم کے بارے میں کچھ سن لیجئے، دیار باسا قابو میں کیا ہوا قد نہ سرو کی

قامت نہ یونٹا سا بھرا جسم۔“ ۱۰

اس کے بعد صورت استعاراتی ہو جاتی ہے:

”سب سے پہلے اسکول کے انسپکٹر صاحب اپنے طور سے پریشان ہوئے تو انہیں

معلوم ہوا کہ ایک اچھوتا میدان ہے۔ زراعت سے انہیں کچھ تعلق نہ تھا اور بیج



کھیت کے وہ سورمانہ تھے مگر سوچنے والوں کا خیال ہے کہ پہلا پالا انہیں لے مارا ان سے پہلے بھی ایک صاحب تھے الف، ب، ت میں اپنے آپ کو چھپاتے ہوئے۔“

یہ خاکہ دراصل میراجی کے ناکام عشق کی روداد معلوم ہوتی ہے کیونکہ جب وہ دہلی میں قیام پذیر تھے تو اس زمانے میں انہیں کسی سے عشق ہو گیا تھا یہ مجھے خاکہ اور انشائیہ کے بیچ کی کوئی چیز معلوم ہوتی ہے یا پھر اسے کوئی ہلکی پھلکی تحریر قرار دے دیں۔ اس تحریر میں باؤلی بیگم کا کردار تو کم نمایاں ہوتا ہے لیکن ماحول کی باتیں زیادہ معلوم ہوتی ہے۔ اس طرح کی ایک دوسری تحریر جس کا عنوان ’زلف کا حلقہ‘ سے موسوم ہے۔ یہ تحریر بھی کسی ایسے محبوب کے سلسلہ میں ہے جو کہ میراسین بھی ہو سکتی ہے یا دلی کی ملی خانم یا باؤلی بیگم اسے بھی ایک ہلکی پھلکی تحریر ہی گردانا جاسکتا ہے۔ اس کا انداز کس حد تک جذباتی ہے۔ محبوب کی گھنی زلفوں کی چھاؤں میں سکون کے چند لمحوں کی تڑپ اور آرزو آہستہ آہستہ ایک جذباتی کیفیت میں ڈھلنی شروع ہوتی ہے اور آخر کو یہ کیفیت ایک نیم جنونی جنسی تموج میں مطلب ہو جاتی ہے۔

”تمہارے گیسوؤں کے ہریالے ساحل پر مجھے رال اور مشک اور ناریل کے تیل کی ملی جلی خوش بو سے ایک نشہ سا ہونے لگتا ہے۔ بہت دیر تک اپنے لمبے گھنے بالوں کو چباتے رہے جب میں تیرے چمک والے گیسوؤں کو چباتا ہوں تو یوں معلوم ہوتا ہے جیسے یادوں کو کھارہا ہوں۔“

مذکورہ اقتباس میں میراجی نے محبوب کے بالوں کو منہ میں لے کر چبانے کا منظر نامہ خلق کیا ہے یہ تعامل دراصل شدید جنسی تموج کی علامت ہے اور پھر ”یادوں کے کھانے کا ٹکرا ایک غیر معمولی استعارہ کا روپ دھارن کر لیتا ہے جس سے زلفوں کی گھنی چھاؤں میں سکون کی تمنا کا تاثر ایک الگ کیفیت میں مبذول ہوتا دکھائی دیتا ہے اور دوسری ہلکی پھلکی تحریریں دراصل بڑی لطیف اور خسی جذبوں کا ایک حسین مرقع معلوم ہوتی ہیں آپ اسے میراجی کی نثری شاعری قرار دے سکتے ہیں۔ یوں تو میراجی کے ہاں کم تعداد میں مضامین ہونے کے باوجود جو بھی لکھا اس کی ادبی اور تنقیدی حیثیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ مثال کے طور پر ان کا ایک مشہور مضمون۔

”نئی شاعری کی بنیادیں“ کے عنوان سے ’ادبی دنیا‘ لاہور شمارہ اپریل ۱۹۵۳ء میں شائع ہوا

اور اس کی پذیرائی کا سلسلہ آج تک قائم ہے۔ جدید نظم اور اس کے بنیادی رویوں اور نئے شعری تصورات کی تفہیم میں، یہ مضمون کافی معین اور مددگار ہے۔ میراجی کو اس مضمون سے نہ صرف ایک گونہ لگاؤ تھا بلکہ یہ ان کی ذہنی وابستگی کا ایک شناس نامہ بھی ہے۔ اپنے محسوسات اور تجربات کو بے کم و کاست بیان کرنے پر نہ صرف کامل قدرت کا اظہار کیا ہے بلکہ اس کی وضاحت اور تعبیر میں، کہیں بھی آپ کو کھانچے نہیں ملیں گے، اپنے نکتہ نظر کو بڑے شفاف طریقہ سے بیان کیا ہے قاری کو ترسیل اور ابلاغ کا کوئی مسئلہ درپیش نہیں آتا، بلکہ ان تصورات کی فہم کے لئے انہوں نے ایک لائحہ عمل بھی مرتب کیا ہے۔

میراجی کے شعری کمالات کا جب آپ بغور جائزہ لیں گے، تو آپ کو پتہ چلے گا کہ ان کے یہاں صرف غیر معمولی تخلیقی زرخیزی ہی نہیں ہے بلکہ لغت، روزہ مرہ کی زبان اور تشبیہیں ان کے تخلیقی تفاعل کا ناگزیر حصہ معلوم ہوتے ہیں۔ میراجی کی شعری مملکت پر کسی جدید یا قدیم شاعر یا ادیب کا کوئی سایہ نظر نہیں آتا، آپ صرف یہ کہہ سکتے ہیں کہ میراجی کے ہاں نظیر اکبر آبادی کا اثر نمایاں ہے کیونکہ نظیر جس طرح آریائی رنگ کے والد و شیدا تھے میراجی کے یہاں بھی یہ رنگ خوب جلوہ بکھیرتا ہے۔

میراجی نے شعری تصورات اور شاعری کیلئے جو بنیادیں فراہم کی ہیں، اس کو صحیح تاظر میں سمجھنے کے لئے پہلے پہل اس بات کا علم ضروری ہے کہ میراجی کی شاعری اور اس کے مختلف فکری اور شعری تصورات کی منطقی اساس کیا ہے؟ اس پہلو سے بحث کرنے سے پہلے میں چاہتا ہوں کہ میراجی کے ارد گرد جو یار و دستوں نے جالے بکھیر رکھے ہیں، اس سلسلہ میں شیم خنی کی رائے ملاحظہ کریں:

”میراجی کے چاروں طرف اتنی کہانیاں پھیلی ہوئی ہیں، کچھ سچی کچھ جھوٹی کہ ان کا اپنا چہرہ دیکھنے والا چاہے بھی تو آسانی سے نہیں دیکھ سکتا۔ ان میں کئی کہانیاں خود میراجی کی ایجاد کی ہوئی ہیں۔ وہ جو ایک محاورہ ہے، ہوا باندھنے کا، تو میراجی بھی اپنی ذات اور اپنی تخلیقی کائنات کے گرد ہوا باندھتے رہتے تھے۔ رفتہ رفتہ اس نے ایک بچہ عادت کی شکل اختیار کر لی اور میراجی کی فطرت ثانیہ بن گئی، وہ جب بھی کوئی بات کہتے تھے، انوکھی کہتے تھے اور جب بھی مضمون باندھتے تھے نیا باندھتے تھے۔ اس روئے نے میراجی کی شخصیت کو مرموز تو بنایا ہی ان کی شاعری پر بھی اسرار کی پرتیں چڑھا دیں۔ اس کی وجہ سے میراجی کے بیشتر نقاد، یہاں تک کہ اعجاز احمد

جیسا شخص بھی جس نے سماجی حقیقت پسندی اور ہوش مندی کا وظیفہ پڑھتے ہوئے عمر گزار دی۔ خود میراجی کی تفہیم کے عمل میں خود میراجی کی پھیلائی ہوئی غلط فہمیوں سے آسانی سے دھوکہ کھا جاتے ہیں۔ چلئے دھوکہ کھانا ایسی بری بات نہیں۔ ہم سب ہی اس تجربہ سے گزرتے ہیں لیکن میراجی کو سمجھنے کے معاملہ میں اس رویہ کا بنیادی نقصان میراجی کے نقادوں نے یہ اٹھایا کہ میراجی کے تصور شعر کی تلاش اور دریافت میراجی کی اپنی اڑائی ہوئی گرد کے حصار سے نکلے بغیر کرنے لگے۔ میں ادب میں شخصیت پرستی سے پیدا ہونے والی خرابیوں کا منکر نہیں۔ مگر یہ بھی جانتا ہوں کہ شخصیت کشی کا عمل بھی کم مہلک نہیں ہے۔“ ۱۲

اس میں دورانے نہیں کہ تخلیق کار کی باتیں جہاں ایک طرف ان کی تخلیقی کارگزاریوں کی تفہیم میں معاونت کرتی ہیں وہاں قاری کا کنڈیشنڈ ہونے کا احتمال بھی باقی رہتا ہے۔

ان باتوں سے پردہ اٹھانے سے پہلے 'مشرق و مغرب کے نغمے' میں صلاح الدین احمد اور فیض احمد فیض کی آرا کو بھی دیکھتے چلیں کیونکہ یہ خیالات میراجی کی نثر اور ان کے شعری تصورات کی فہم کی راہ میں کافی معاون ثابت ہوں گے۔

”میراجی نے کوئی بائیس تیس برس کی عمر میں لکھنا شروع کیا۔ میری مراد نثر سے ہے اس کی نظم نگاری کی عمر میں نہیں جانتا، لیکن اتنا جانتا ہوں کہ اپنے اولین مضامین نثر لکھنے سے پہلے وہ عشق کی ناکامی کے دور سے پہلے گزر چکا تھا۔ مدر سے کی تعلیم چھوڑ چکا تھا اور کنارے نہر کی تنہائیوں اور کتب خانہ عام کی دیرانیوں کا مکیں بن چکا تھا۔ بیڑ وہ کبھی کبھی ضرور پیتا تھا لیکن چھپ چھپا کر اور نگارش مضامین کے اسباب میں اس ضرورت کا خاصا اچھا دخل تھا۔“ ۱۳

فیض کا مضمون 'میراجی کا فن' کے عنوان سے جو 'مشرق و مغرب کے نغمے' میں شامل ہے اس کا بھی ایک دو اقتباس ملاحظہ کریں ان اقتباسات سے میراجی کی نثر اور ان کے شعری تصورات کو سمجھنے میں تھوڑی بہت آسانی میسر آئے گی۔

”اس مجموعہ (مشرق و مغرب کے نغمے) کی اہمیت کا ایک پہلو تو یہی ہے کہ اس کی اشاعت سے میراجی کی ادبی شخصیت کی (یہ) ادھوری تصویر ایک حد تک مکمل ہو



جائے گی۔ اس شخصیت کے بارے میں بعض محدود اور یک طرفہ تصورات کی تصحیح ہو سکے گی اور مرحوم کی تخلیقی کاوشوں اور صلاحیتوں کی وسعت اور تنوع کا بہترین اندازہ ہو سکے گا۔

لیکن بات صرف اتنی نہیں ہے کہ میراجی محض شاعر ہی نہیں نقاد بھی تھے یا نظم کے علاوہ نثر بھی لکھتے تھے یہ بھی ہے کہ ان کی نثر کی ماہیت اور فضا ان کی نظم سے قطعی مختلف ہے، میراجی کے ذہن کا جو عکس ان کی نثر میں ملتا ہے بعض اعتبار سے ان کی شاعرانہ شخصیت کی قریب قریب مکمل نثی ہے۔ ان مضامین کی ٹھہری ہوئی شفاف سطح پر ان مبہم سایوں اور غیر مجسم پرچھائیوں کا کوئی نشان نہیں ملتا جو ان کے شعر کی امتیازی کیفیات ہیں، ان کی تخلیق کا یہ حصہ تمام تر اسی پاسبان عقل کی رہ نمائی میں لکھا گیا ہے جسے وہ بظاہر عمل شعر کے قریب نہیں پہنچنے دیتے۔ ایک حد تک تو شعر اور دلیل میں یہ فرق ناگزیر بھی ہے لیکن میراجی کی تحریروں سے یہ صاف عیاں ہے کہ انہوں نے تنقیدی جانچ پرکھ کیلئے جذب و وجدان کے بجائے عقل و شعور کا انتخاب مجبوری سے نہیں پسند اور ارادے سے کیا ہے۔ مختلف ادوار، اقسام اور اطراف کے ادب کی تعبیر و تفہیم اور تنقید میں ان خالص عقلی اور شعوری دلائل و شواہد سے کام لیتے ہیں۔ موہوم داخلی کشش و اکراہ کا کہیں سہارا نہیں لیتے۔“ ۱۳۷

خیر، میراجی کی شعریات اور فیض کی شعریات میں مماثلت کا کوئی پہلو تلاش کرنا عبث ہے لیکن میراجی کے ادبی تصورات میں ہم ن-م-راشد کو ایک حد تک شریک ضرور کر سکتے ہیں لہذا ان کی رائے میراجی کے لئے میری نظر میں زیادہ اہم اور وقیع ہے کیونکہ دونوں نئی فکر اور نئے طرز احساس کے نمائندے تھے۔ راشد جدید اردو شاعری میں لکھتے ہیں کہ

”ان تینوں شاعروں میں میراجی صرف ایک شاعر نہیں تھا بلکہ اپنی جگہ ایک مکمل ہنگامہ تھا“ اس زمانے میں جیسا کہ ان تین شاعروں نے اردو میں آزاد شاعری کا تعارف کرایا۔ میراجی نے باقی دونوں کے مقابلے میں بڑے دھڑلے سے اس نئی طرز کو استعمال کیا۔ گرچہ میراجی نے باقاعدہ تعلیم تھوڑی بہت پائی تھی۔ لیکن انہوں نے اپنی ذاتی مساعی سے انگریزی شاعری، نفسیاتی تجزیہ اور قدیم ہندو ثقافت کا



مگر اعلم حاصل کر لیا تھا جو اگرچہ اپنی اپنی جگہ بہت متضاد چیزیں ہیں۔ لیکن ان کی شاعری میں اس طرح نمایاں ہیں کہ ان کو علیحدہ کرنا ناممکن ہے۔ انگریزی شاعری سے انہوں نے نیا شعور و ادراک حاصل کیا اور آزاد شعر کا استعمال سیکھا۔ جدید نفسیاتی تجربوں سے فطرت انسانی کی عمیق اور آتھاہ گہرائیوں کی آگہی حاصل کی اور قدیم ہندو ثقافت نے میراجی کو ان کی شاعری کے لئے موضوعات اور ماحول مہیا کئے۔..... میراجی اپنے آسان اسلوب کے باوجود ایک ادق شاعر مشہور ہیں حالاں کہ ان کا کلام انتہائی عام فہم اور عوامی زبان میں ہے۔“ ۱۵

آخری بات یہ کہ میراجی نے نہ صرف جان بوجھ کر اجنبی موضوعات پر مبہم اور غیر واضح انداز میں طبع آزمائی کی ہے بلکہ وہ خود بھی بے چیدہ اور غیر واضح تھے اور ان کا ابہام فکری ہونے سے زیادہ جذباتی ہے۔ اظہار اور اسلوب کا مسئلہ میراجی کے لئے کوئی مسئلہ کبھی نہیں رہا میراجی نے اپنی شاعری کے حوالہ سے جو بات کہی تھی کہ

”جو لوگ اس پر معترض ہیں کہ میں مکھم بات کہتا ہوں انہیں یہ بھی سوچنا چاہئے کہ دنیا کی ہر چیز ہر شخص کے لئے نہیں ہوتی۔“

کیونکہ ہر تخلیقی تجربہ اور اس تجربہ کی لسانی ہیئت اپنے آپ میں ایک قائم بالذات سچائی ہوتی ہے۔ یہ مسائل الگ نوعیت کے ہیں اور یہ ہمارے شعور کی سطح پر مختلف طریقہ سے اپنا رشتہ قائم کرتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں ہم یوں کہہ سکتے ہیں کہ اس کا ایک منفرد اور مختلف خود مکشی وجود ہوتا ہے جسے اس کی قائم کردہ شرطوں کے ساتھ ہی قبول کرنا اور اس کے اپنے تقاضوں کے مطابق ہی سمجھا جاسکتا ہے۔

میراجی کا مضمون ’نئی شاعری کی بنیادیں‘ سے ڈسکورس قائم کرنے سے پہلے اس کی تمہید یا ابتدائی گفتگو اس لئے ضروری تھی کہ یہ مضمون جو میراجی نے قلمبند کیا ہے وہ ایک وسیع زاویہ نظر پر منتج ہے۔ انہوں نے اس مضمون میں جو زندگی یا پھر اپنے نکتہ نظر کی ادعائیت سے ہٹ کر وسیع المشراب انداز میں بحث کرنے کی کاوش کی ہے مختلف نکات کی روشنی میں دیکھ سکتے ہیں اور جائزہ بھی لے سکتے ہیں اس سے پہلے سجاد ظہیر کی ایک رائے جو ترقی پسند ادیب اور نقاد تھے وہ میراجی کے سلسلہ میں کیا فرماتے ہیں ملاحظہ کریں:

”اکثر موقعوں پر ان کی تنقید سنجیدہ، بے لاگ اور چمکی تلی ہوتی تھی۔ ان میں ایچھے

اور برے ادب کی پرکھ کا بہت اچھا شعور تھا۔ اسی مجمع میں کئی ایسے ترقی پسند ادیب تھے جن کے مقابلے میں میراجی کا تنقیدی نقطہ نظر بعض لحاظ سے زیادہ مفید اور دقیق معلوم ہوتا تھا۔“ ۱۶

سجاد ظہیر کی یہ رائے ان ترقی پسندوں کے لئے ایک تازیانہ سے کم نہیں جو نظریاتی چوکتوں میں مقید ہو کر میراجی کے شعری تصورات اور ان کے فکری رویوں کو سمجھنے کی غیر سنجیدہ کاوش کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ میرا خیال ہے کہ سجاد ظہیر کی اس غیر جانبدارانہ رائے کی روشنی میں دیگر ترقی پسند ادیب کو میراجی کے سلسلے میں جو غلط فہمیاں پھیلانی گئی ہیں اس کے ازالے کی مخلصانہ کوشش کرنی چاہئے۔

میراجی کے معروف شاعر اور معاصر راشد نے بھی ان کے یہاں سلاست اور سادگی کی بات کی ہے کسی قسم کے الجھاؤ یا ثرولیدہ فکری کا کوئی ذکر نہیں کیا اس کے باوجود ہماری یہ دیرینہ عادت رہی ہے کہ بجائے اپنے ذوق اور شعری فہم کی از سر نو تربیت کرنے کے بجائے فن پارہ میں میخ نکالنے پر آمادہ رہتے ہیں۔ میراجی نے اس مضمون میں جو نکات بیان کئے ہیں اس کا لب لباب یہ ہے کہ نئی شاعری کو بڑے تناظر میں دیکھنے اور دکھانے کی ضرورت ہے۔ انہوں نے ان لوگوں سے ہم آہنگ ہونا ضروری نہیں خیال کیا جو آزاد نظم کو نئی شاعری قرار دیتے ہیں اور نہ اس طبقہ کے ہم خیال ہوئے جو آزاد نظم کے ساتھ موضوع کے لحاظ سے مزدور اور عورت کو ملا کر نئی شاعری سے عبارت سمجھتے ہیں۔ حالی اور آزاد اور انجمن پنجاب کی نظم کی تحریک کا ذکر کرتے ہوئے وہ اسے کلاسیکی شاعری میں ایک تسلسل قرار دیتے ہیں۔ ان کا ماننا ہے کہ آزاد اور حالی نے عام روش سے ہٹ کر یعنی غزل کے مقابلہ میں نظم کو زیادہ اہمیت تفویض کی لیکن ان کی یہ کاوش نظم کے خدو خال متعین کرنے تک ہی محدود ہے۔ وہ تاریخی تسلسل میں ان کی اہمیت کو تسلیم تو کرتے ہیں لیکن ان کی نظموں کو نئی شاعری کی بنیاد قرار نہیں دیتے۔ میراجی کی وسیع الشربلی اور وسیع النظری کا ایک ثبوت تو یہ ہے کہ وہ ترقی پسند تحریک کو ایک اہم ادبی تبدیلی تصور تو ضرور کرتے ہیں لیکن ترقی پسندوں کی حد سے بڑھی ہوئی مقصدیت کی انتہا پسندی سے ان کو شدید اختلاف ہے ان کی رائے ہے کہ فن کو مقصدیت کے تابع نہیں کرنا چاہئے جس کی عمدہ مثال فیض کی شاعری ہے۔ فیض ترقی پسندوں میں واحد شاعر ہیں جنہوں نے فن کو کبھی بھی مقصد کے تابع نہیں کیا۔ ان کا یہ بھی ماننا تھا کہ فن کو نظر انداز کر کے ہم کوئی بڑا ادب تخلیق نہیں کر سکتے۔ اس اختلاف

کی ایک دوسری اہم وجہ جو میرے ناقص فہم میں آتی ہے وہ یہ کہ میراجی فرانڈین نقطہ نظر کے پیروکار تھے لہذا ان کا فکری تصادم مارکسی حلقہ سے تھا اس کے علی الرغم وہ ترقی پسندوں کے تنظیمی اور فارمولائی ادب سے گریز کرتے تھے مگر ان کی یہ اعلیٰ ظرفی تھی کہ ترقی پسندوں سے بنیادی اختلاف کے باوجود وہ ترقی پسند تحریک کی افادیت اور اس کے خدمات کے کبھی منکر نہیں تھے۔ میراجی کی ایک بڑی خوبی یہ بھی تھی کہ وہ ادعائیت پسندی سے احتراز کرتے تھے۔ (میراجی کا نقطہ نظر نئی شاعری کے بارے میں یہ تھا کہ دوسری جنگ عظیم کی مجموعی اٹھل پھل، اضطراب اور مختلف سطح پر بے چینی کے نتیجے میں جو اقتصادی بد حالی پیدا ہوئی ہے اور انسان کی جس طرح داخلی اور خارجی سطحوں پر شکست و ریخت ہوئی ہے اس طرح کے حالات نے انسان کے اندر ایک خلا پیدا کر دیا ہے جسے پائنے کے لئے نئے رویوں اور نئے آدرش کی ضرورت ہے۔ اس خلا نے بہت سے مسائل کو بھی جنم دیا ہے جو روح اور جسم دونوں سے تعلق رکھتے ہیں۔ اس طرح کے حالات نے زندگی فرد اور معاشرہ کو ایک نئے زاویہ سے روشناس کیا اور نئی بیجوں کی تلاش کی طرف نکل پڑے۔ میراجی نے اس زمینی تذبذب اور کشمکش کے حوالہ سے بھی گفتگو کی ہے کہ کس طرح اس وقت کی نسل خود کو ایک دورا ہے پر کھڑا محسوس کر رہی تھی۔

”نیا شاعر اب ایک ایسے چوک پر کھڑا ہے جس سے دائیں بائیں آگے پیچھے کئی

راستے نکلتے ہیں لیکن اسے پوری طرح نہیں معلوم کہ کون سا راستہ اس نے طے

کر لیا ہے۔“

اس میں دورائے نہیں کہ نو جوان شعراء کا ایک ہجوم ہمارے سامنے آکھڑا ہوا ہے اور اس ہجوم کے پہلو میں نئی صورتیں، نئے موضوع، نئے انداز بیان، الجھن پیدا کرتے ہیں۔ ان کا یہ بھی کہنا ہے کہ نیا شاعر ماحول میں اپنی گہری دلچسپی کا بہانہ کرتا ہے لیکن یقیناً وہ صرف اپنی ذات کے ایک دھندلے عکس میں محو ہے۔ ایک اور ایسے یوں ہوا کہ ہماری سماجی صورتحال میں جو بنیادی تغیرات ہوئے اس میں گھریلو زندگی، ٹوٹ پھوٹ کا شکار ہو گئی۔ مرکز ٹوٹ سا گیا۔ کہا جاتا ہے کہ گھریلو زندگی کی شکست تو ۱۸۵۷ء کے بعد ہی سے شروع ہو گئی تھی لیکن جدید مفہوم میں گھر کا استعارہ بیسویں صدی میں اپنے نئے معنوں کے ساتھ سامنے آیا۔ اس کی بنیادی وجہ جدید صنعتی جنگ کی وہ دوڑ تھی جس کے تحت لوگ ایک شہر سے دوسرے شہر کوچ کرنے لگے۔ زندگی کی بڑھتی ہوئی احتیاج نے نئی خواہشات کا طومار کھڑا کر دیا اور اس کے نتیجے میں تشنگی نے کبھی نہ ختم ہونے والی ایک ایسی پیاس پیدا کر دی جس سے



پوری نسل متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکی۔ جدید دور کی آسانیوں نے بھی ہماری روایتی زندگی میں نہ صرف بھونچال لا دیا بلکہ زندگی کے تصورات میں ایک نوع کا انقلاب پیدا کر دیا۔ لیکن اس طرح کی صورت حال نے کشمکش اور تذبذب کا ماحول بھی خلق کر دیا کیونکہ ہمارا پرانا اخلاقی نظام جوں کا توں تھا۔ میراجی نئی شاعری کے مضمّن میں اس سارے پس منظر کا تجزیہ کرتے ہوئے ان بنیادوں کی تلاش کرنے کی کوشش کی ہے جن پر نئی شاعری کی عمارت کھڑی کی جا رہی ہے۔ لیکن جیسا کہ مذکورہ سطور میں یہ بات کہی جا چکی ہے کہ میراجی بڑے سلیجھ ذہن کے مالک تھے انہوں نے ایک غیر جانب دار نقاد کی حیثیت سے نہ شاعری کی وکالت کی اور نہ اس کے عصری جواز یا وقت کی آواز کہنے کے باوجود یہ اعتراف کیا ہے کہ ابھی نئی شاعری سفر میں ہے اور اس سے کسی بڑے امکان کی توقع آنسب نہیں۔

”اس حقیقت کو بھی یاد رکھنا ہوگا کہ نئی شاعری اپنے بلند اور وسیع امکانات کے باوجود ابھی ایک تجربہ ہے۔ ایک ایسا تجربہ جس سے فوری تکمیل کی توقعات بے معنی اور نامناسب ہیں اور جس کا مستقبل یقیناً روشن دکھائی دے رہا ہے۔“ ۱۸

میراجی کے کہنے کا بنیادی مقصد یہی تھا کہ نفسا نفسی کے عالم میں نئے اصول نہ بن سکے اور نہ مرتب ہو سکے۔ اس حالت میں نیا شاعر تذبذب کا شکار نظر آتا ہے۔ کیونکہ اس کے سامنے ایک لیکر تو دکھائی دیتی ہے لیکن وہ بڑی مبہم سی ہے صاف اور روشن نہیں ہے۔ دوسری بات یہ کہ نئی شاعری ابھی ایک مسلسل تجربہ ہے اس کے خدوخال واضح ہونے میں تھوڑا وقت درکار ہے۔ چار پانچ صفحہ کے اس مضمون میں بصیرتوں کی کمی نہیں ہے۔ ایک بات اور کھل کر سامنے آتی ہے کہ ادب کی بنیادی باتوں کے لئے میراجی کا ذہن صاف ہی نہیں بلکہ شفاف بھی ہے دوسری بات کسی کے یہاں بھی اتنی چمک، اعتدال، کشادہ قلبی اور وسعت نظر نہیں ملتی جس کا بہترین مظہر میراجی کا یہ مضمون ہے۔ شمیم حنفی نے اس سلسلہ میں بڑی عمدہ بات کہی ہے کہ

”میراجی مزاجاً انیسویں صدی کے فرانسیسی اشاریت پسندوں کی طرح سریت کی طرف جھکاؤ رکھتے تھے۔ صرف سطح کے اوپر حیرتی ہوئی حقیقت ان کے لئے شاید غیر دلچسپ تو نہیں تھی مگر یہ حقیقت کی آخری حد بھی نہیں تھی۔ بودیئر کے تذکرہ میں میراجی نے ایک سوال اپنے آپ سے پوچھا تھا کہ اس نے تاریکی ہی میں اُجالے کی تلاش کیوں کی اور پھر یہ جواب بھی ڈھونڈ نکالا تھا کہ اُجالے کا احساس صرف



ہار کی ہی میں ہو سکتا ہے۔ اس کے بعد میراجی نے یہ بھی لکھا تھا کہ ”موجودہ اردو شعراء میں کم از کم ایک دو شاعر ایسے ہیں جو اپنی شاعری کے حقیقت پسندانہ طرز کے لئے اپنی ذاتی زندگی کی طرف رجوع کرتے ہیں تو کیا میراجی کا یہ اشارہ اپنی طرف تھا؟ شاید ہاں، کیونکہ میراجی گنتی کی اس کم یاب مخلوق میں شامل ہیں جن کی آگہی، حواس اور جذبات کی نفی نہیں کرتی اور جو انسانی ہستی کے جائزہ میں دیکھی اُن دیکھی سستوں کا حساب ایک ساتھ کرتے ہیں۔“ ۱۹

میراجی کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے اپنی تلاش کا سفر کسی خارجی سہارے کے بغیر ہی جاری رکھا اور اپنے جلائے ہوئے چراغ کی روشنی میں اپنا فکری سفر طے کیا۔ میراجی کے لئے ہندو فلسفہ بالخصوص وشنومت سے جڑا ہوا بھکتی کا تصور کسی طرح کا مذہبی عقیدہ نہیں تھا اس قسم کے تصورات کو میراجی نے اپنے لئے تخلیقی معتقدات کی جگہ دے رکھی تھی اور نئی شاعری جو منظم اور منضبط عقیدوں کی حدود سے آگے جا کر اور عام سطح سے اوپر اٹھ کر آزاد طریقہ سے اپنے امکانات کی جستجو کرتی دکھائی دیتی ہے۔

میراجی کے شعری مزاج اور ان کے کلیدی خیالات اور تصورات کی روشنی میں راشد نے ایک بات کہا ہے جس میں آپ کو بھی شریک کرنا چاہتا ہوں کیونکہ راشد ان کے واحد ہم عصر ایسے شاعر ہیں جنہوں نے میراجی کو بہتر طریقہ سے سمجھا تھا۔

”یہ (شاعری) انسان کی ابدی تلاش کی تمثیل ہے جس کے راستہ میں انسان شہری کی حیثیت سے نہیں بلکہ ایک زائر کی حیثیت سے متواتر سرگرم ہے تاکہ اپنی گم شدہ خودی کو دوبارہ پاسکے جو اپنی ذات کے ساتھ مفاہمت اور ہم آہنگی کی تجدید کے بغیر ممکن نہیں۔“ ۲۰

ان کا دوسرا مضمون ”منسکرت شاعری میں جنس کا موضوع“ کے عنوان سے ہے جس میں جنس کے موضوع کا احاطہ کرتے ہوئے سب سے پہلے جنس کے بارے میں ایک بسیط مکالمہ قائم کرتے ہیں اور جنس کے مختلف پہلو اور دیگر جہات کا جائزہ لیتے ہیں اور ادب میں اس کے مختلف سطحوں پر تفاعل کا ذکر کرتے ہیں۔ خصوصاً فنون لطیفہ یعنی ادب میں جنس کے رویوں سے متعلق گفتگو کرتے ہیں اور اس کے صحت مندرجہ تجانات کا تذکرہ کرتے ہیں۔ مضمون کا دوسرا حصہ ”منسکرت زبان کے شاعروں کا جائزہ ہے اس جائزے کو میراجی نے دو حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ اول حصہ وہ جس میں عورت کو خوف اور مصیبت کی

علامت سمجھا جاتا ہے اور دوم جو عورت کی تعریف میں ہے۔ پہلے حصہ پر تنقید کرتے ہوئے وہ دوسرے حصہ کی شاعری کی تعریف اور تشریح کرتے ہیں۔ ایسے اشعار کے سلسلہ میں ان کی رائے ہے کہ:

”مرد کے جسمانی حسن کا شاذ ہی تذکرہ ہوتا ہے۔ عورت کی رعنائیاں سراہی جاتی ہیں اور اس کے زلف کی درازی کا کوئی انجام ہی نظر نہیں آتا۔“ ۲۱

ایک اور مضمون ”ناموں کی اہمیت“ کے عنوان سے لکھا ہے۔ اس مضمون میں ناموں کی نفسیاتی معنویت اور اہمیت کو لسانی نقطہ نظر سے آنکھ کی سعی کی گئی ہے۔ میراجی کا خیال ہے کہ حروف ہجا پر غور کرنے سے لسانی پہلو کی یہ دلچسپی ظاہر ہو سکتی ہے کہ کوئی حرف ہمیں کسی پتلی دہلی شخصیت کے متوازی محسوس ہوتا ہے اور کوئی اس کے خلاف۔ میراجی نے ناموں کے چناؤ میں مصنف کے میلانات کا جائزہ لیا ہے اور اس رمز کو جاننے کی کوشش کی ہے کہ کوئی شخص کسی مخصوص نام کا چناؤ کیوں کرتا ہے؟ ان کے خیال میں شیلی P.B.Shaily کی زندگی میں ایک ہی نام کی تین عورتوں کا آنا اور بائرن کی بے شمار محبوباؤں میں سب کے ناموں میں مریم یا ماریا کا شامل ہونا محض اتفاق نہیں میراجی کے نزدیک اس کی کئی مشترکہ وجوہات ہو سکتی ہیں جن میں قومیت، اس نام کا دوسرے لوگوں سے رغبت، معنوی اور سماجی تعلقات اور آواز کے سماجی اثرات شامل ہیں۔ میراجی نے اس ساری بحث کے بعد اردو ادب کے مشہور ناولوں کے کردار کا نفسیاتی تجزیہ کیا ہے انہوں نے شرر، راشد الخیری، سرشار کے کئی کرداروں کے ناموں کو ان کے مصنفوں کی نفسیاتی کیفیت سے ہم آہنگ کر کے ان کا جائزہ لیا ہے۔ یہ مضمون اپنے انوکھے پن کی وجہ سے اردو میں ایک یادگار ہے۔ ناموں کی طرح رنگوں کا تذکرہ بھی اپنا ایک نفسیاتی پس منظر رکھتا ہے۔

بعض شاعر اپنی محبوبہ کے سانوں نے رنگ کو ترجیح دیتے ہیں اور ایسا سوچنے کے عقب میں تہذیبوں کے مزاج اور ذوق بھی رد عمل کے طور پر موجود ہوتا ہے۔ میراجی کے خیال میں ”متعلقات فن محض خیال نہیں اس وقت کی تہذیب میں رہتے ہیں اس نوع کا خیال صحیح تجزیہ پر مبنی ہے کہ تہذیبی اور جغرافیائی عوامل کا پس منظر تو اجتماعی لا شعور سے جا ملتا ہے لیکن بعض اوقات شخصی رد عمل بھی رنگوں کے انتخاب میں بڑا اہم کردار ادا کرتے ہیں۔

رشید امجد نے میراجی کے رنگوں کے سلسلہ میں اپنی رائے کچھ یوں قلمبند کی ہے۔

”میراجی نے اس مضمون میں ہندوستان میں رنگوں کی پہچان اور چناؤ کے پس منظر

کو دیومالا کی صورت حال اور دیوتاؤں کے تصور حسن کے حوالہ سے جاننے کی سعی کی ہے۔ قدیم دراوڑوں کے سیاہی مائل دیوتاؤں اور خود اپنے رنگ کے بعد آریاؤں کے سفید فام دیوتاؤں اور سرخ و سفید چہروں نے رنگوں کی ایک دنیا آباد کی ہے اور یوں ہندوستان ”رنگ کا ایک کھولتا سمندر بن گیا۔“ ۲۲

جب آپ ہندوستانی دیومالا کے بارے میں پڑھیں گے تو آپ کو دیوتامیں گے وہ بھی رنگ کے ہیں، برہما، پرہتی، وشنو اور لکشمی سفید رنگ کے دیوتا ہیں۔ لیکن کرشن جو وشنو کے اوتار سمجھے جاتے ہیں ان کا رنگ سانولا ہے جب کہ کرشن کے برعکس رادھا کا رنگ صاف ہے۔ میراجی نے سنسکرت شاعری سے کئی مثالیں ایسی دی ہیں جن میں گورا رنگ کی تعریف کی گئی ہے۔ لیکن میراجی کا خیال ہے کہ اردو شاعری میں گورا اور سانولا رنگ آپس میں شیر و شکر ہو گئے ہیں یعنی کہ ایک دوسرے میں مدغم ہو گئے ہیں۔ میراجی نے میر حسن، انشاء، میر اور دوسرے شاعروں کی مثالیں دے کر یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ ”اردو شعرا کے محبوب کا رنگ عموماً جغرافیائی نسل اور روایتی اثرات سے نمایاں ہونے کے باوجود امتیازی حیثیت نہیں رکھتا۔“ ۲۳

جدید شاعروں کا تجزیہ کرتے وقت وہ جدید شاعروں کے یہاں رنگوں کے سلسلہ میں ان کے صحیح مذاق کا پتہ لگا لیتے ہیں، ان کے خیال میں عظمت اللہ خان اور بجنوری کے یہاں یہ ذوق موجود ہے۔ رنگوں کی اس بولکھونی کی بحث کو ایک وسیع تر سماجی اور نفسیاتی تناظر میں دیکھنا ایک اہم موضوع تھا جسے میراجی نے بیان کرنے میں اپنے مخصوص استعداد کا نہ صرف اظہار کیا ہے بلکہ اس کی پیشکش میں عمدگی کا بھی مظاہرہ کیا ہے۔ اس کے علاوہ ایک مضمون بعنوان ”ایک خط بہن کے نام“ بھی موضوع اور اظہار کے حوالہ سے ایک اہم مضمون ہے۔

جیسا کہ اوپر ذکر ہو چکا ہے کہ میراجی نے ’بنت سہائے‘ کے نام سے بھی کئی مضامین لکھے ہیں اور یہ زیادہ تر مضامین ادبی دنیا میں شائع ہوئے ہیں۔ اردو زبان میں کم شاعر اور ادیب ایسے ہوئے ہیں جنہوں نے ادبی مضامین کے علاوہ دوسرے موضوعات پر بھی قلم اٹھایا ہے لیکن میراجی نے بہت سے ایسے موضوعات پر بھی خامہ فرسائی کی ہے جس کا ادب سے کوئی خاص تعلق نہیں رہا ہے۔ اس طرح کے مضامین کو مندرجہ ذیل طریقہ سے تقسیم کیا جاسکتا ہے۔

۱۔ ملکی اقتصادی اور معاشی مسائل



۲۔ غیر ملکی پالیسی اور معاشرتی مسائل

۳۔ عام سیاسی اور معاشرتی موضوعات

۴۔ غیر ملکی سیاسی شخصیات

یہ مضامین طبع زاد ہوں یا پھر ترجمہ جب آپ ان مضامین کا مطالعہ کریں گے تو آپ کو میراجی کے وسیع مطالعہ کے ساتھ دلچسپی، درازنہاک کا ایک وسیع تناظر ہاتھ آئے گا۔ ان کی ہمیشہ یہ کوشش رہی ہے کہ وہ ادب کو ایک وسیع تر پس منظر میں دیکھیں اور اوروں کو بھی دکھائیں۔ ان کی نظر صرف ادب کی مختلف کردلوں پر نہیں تھی بلکہ ان کی نگاہ التفات میں سماجی، اقتصادی اور معاشرتی مسائل بھی رہے ہیں۔ انہوں نے ایک مضمون 'ہندوستان کی غربت کا مسئلہ' اپنے موضوع کے لحاظ سے یہ کسی شاعر کا موضوع نہیں لگتا۔ لیکن میراجی جو عام طور پر نظم میں ابہام کا اہتمام کرتا ہو اور جس نے اپنی زندگی کو ایک پراسرار بالہ کے گرد لپیٹ رکھا ہو اس کے برعکس میراجی نے ہندوستان میں غربت جیسے مسئلہ کا تجزیہ بڑی گہرائی سے کیا ہے اور ان عوامل کی تلاش پر کوشاں نظر آتے ہیں جس کی وجہ سے برطانوی سامراج 'ہندوستان کو قابو میں رکھنا چاہتا تھا۔ میراجی نے اس مسئلہ کو بین الاقوامی تناظر میں رکھ کر تفہیم کی سعی کی ہے اور آخر میں اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ

”اسے (ہندوستان) کو اس بات کا مکمل شعور ہے کہ غربی اور فلاکت کا جو اسے گلے سے علیحدہ کرنے کیلئے اقتصادی تنظیم از بس ضروری ہے نیز اپنے مستقبل کو سدھارنے کے لئے اسے اپنے بل بوتے پر انحصار کرنا ہوگا۔ اس وقت سرمایہ داری چندو نصائح اور انتباہ پر اتر آئی ہے۔ لیکن وہ دن دور نہیں کہ یہ سب اونچے گھمنڈی التجاؤں کی طرف رجوع ہو جائیں گے، سرمایہ داری کی تمام چالیں اب ہماری نظروں میں آچکی ہیں۔ یہ حیوان پہلے غراتا اور دانت دکھاتا ہے لیکن بعد ازاں وقت کے مطابق دم بھی ہلانے لگتا ہے۔“ ۳۳

مذکورہ اقتباس کا اگر تجزیہ کیا جائے تو میراجی کے صرف وسیع مطالعہ کا پتہ ہی نہیں چلتا بلکہ ان کے اقتصادی اور سیاسی امور پر گہری گرفت کا بھی اظہار ہوتا ہے۔ ملک کے مختلف حالات اور اس کی متنوع کردلوں کی جس طرح سے میراجی نے نبض شناسی کی ہے مجھے اردو میں دور دور تک کوئی ان کا ثانی دکھائی نہیں دیتا۔ ملک سے محبت اور برطانوی سامراج سے تنفر کا بھی احساس ہوتا ہے اپنے ملک



کی اقتصادی اور سیاسی صورتحال سے مضطرب، بیاکل اور پریشان بھی رہتے تھے اور یہ ان کی ترقی پسندانہ سوچ کا بہترین ترجمان ہے۔

ملکی صورتحال کے علاوہ میراجی نے کئی ایسے مضامین بھی قلمبند کئے ہیں جس کا سیدھا تعلق دوسرے ملکوں کے سماجی نظاموں سے ہے لیکن میراجی کی نظاموں سے دلچسپی کے یہ مضامین چغلی کھاتے ہیں۔ ان میں چند کے عنوانات کچھ یوں ہیں:

(۱) جاپان میں مزدور کی حالت، "ادبی دنیا"، شمارہ جون ۱۹۳۰ء

بسنٹ سہائے (۲) چینی عورتیں زندہ باد، "ادبی دنیا"، شمارہ جون ۱۹۳۰ء

(۳) چین مر نہیں سکتا۔ "ادبی دنیا"، شمارہ اپریل ۱۹۳۸ء

(۴) بحر انکابل کا سیاسی مدد و جزر، "ادبی دنیا"، شمارہ مئی ۱۹۳۸ء

(۵) یہودیوں پر ہٹلر کے مظالم۔ "ادبی دنیا"، شمارہ اگست ۱۹۳۸ء

بسنٹ سہائے (۶) جرمن ذہنیت۔ "ادبی دنیا"، شمارہ اگست ۱۹۳۸ء

بسنٹ سہائے (۷) جاپان ملک گیری کی راہ پر۔ "ادبی دنیا"، شمارہ ستمبر ۱۹۳۸ء

(۸) پراچین کال کی کہانی۔ "ادبی دنیا"، جولائی ۱۹۳۹ء (بشکر یہ رشید امجد)

مندرجہ بالا عنوانات میراجی کے مطالعہ اور باخبری کے صرف آفاق کو ہی روشن نہیں کرتے بلکہ ان کے ذوق اور دلچسپی کی نئی طرفیں بھی کھولتے نظر آتے ہیں۔ وہ اپنے گرد و نواح کی سیاسی اور سماجی صورتحال سے کس قدر آگاہ تھے۔ انہیں سماج کے دبے کچلے طبقہ کی کتنی فکر تھی اور ان کے مسائل سے انہیں کتنا لگاؤ تھا، یہ مضامین سے بخوبی اندازہ ہوتا ہے۔ چین ہو یا جاپان وہاں مختلف طبقوں میں بیداری کی لہریں جاگ رہی تھیں۔ رشید امجد نے ایک جگہ ان حالات کے حوالہ سے لکھا ہے کہ "ان مضامین میں میراجی نے ان ممالک کے سیاسی، سماجی صورتحال کے حوالہ سے وہاں کے محنت کش شعبوں کا جائزہ لیا ہے۔ اس سے میراجی کی عام آدمی یا نچلے طبقوں سے دلچسپی کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ یہ سارے ممالک جن کے بارے میں مضامین لکھے گئے ہیں ایک حوالہ سے اس دور کے ترقی پذیر ممالک میں شمار ہوتے تھے یا اپنے پرانے سماج سے نکل کر ترقی کی نئی شاہراہ پر گامزن ہونے کی سعی کر رہے تھے۔ جاپان کے مزدوروں کے حالات ہوں یا چینی عورتوں میں بیداری

کی لہر کا ذکر ہو، دونوں صورتوں میں میراجی ایک نئی ترقی پسند لہر کو خوش آمدید کہتے دکھائی دیتے ہیں۔ جاپان کے کارخانوں کی صورتحال کا جائزہ لیتے ہوئے وہ وہاں کی اچھائیوں اور برائیوں کو بیان کرتے ہیں۔ ان کی رائے میں مغرب کے مقابلے میں جاپان مزدوروں کے اوقات کار بہت زیادہ ہیں اور معاوضہ میں بھی فرق ہے۔ یعنی ایک ہی کام میں زیادہ عمر والے اور کم عمر والے مزدور کا معاوضہ ایک نہیں اور سب سے بری بات یہ ہے کہ اکثر فیکٹری ایکٹ کے تحت کام نہیں ہوتے۔“ ۲۵

ان مضامین کے علاوہ بھی میراجی نے عام سیاسی اور معاشرتی موضوعات پر بہت کچھ لکھا ہے۔ سائنس، جنگ اور امن عالم کے عنوان سے ایک مضمون 'ادبی دنیا'، شمارہ جولائی ۱۹۳۰ء میں شائع ہوا۔ جدید سائنس اور عالمی سیاست کے حوالے سے ایک عمدہ مضمون ہے ان کا خیال تھا کہ سائنس غیر ادبی شعبہ ہونے کے باوجود نفسیات اور آرٹ سے اس کا گہرا تعلق ہے۔

میراجی کا خیال تھا کہ سائنس کی ترقی 'نفسیاتی معاونت کے بغیر ممکن نہیں کیونکہ سائنس کا تعلق بھی انسانی ذہن سے ہے۔ میراجی ان تمام کارگزاریوں میں تحت الشعوری محرکات کو بھی ناگزیر سمجھتے ہیں۔ ان مضامین کے علاوہ مطالعاتی مضامین بھی قلمبند کئے ہیں جن سے ان کے مطالعہ کی وسعت کا بھرپور اندازہ لگتا ہے۔ مندرجہ ذیل مضامین کے عنوانات ہیں۔

(الف) بسنت سہائے تہذیب و تمدن میں طلباء کی اہمیت۔ 'ادبی دنیا' شمارہ جولائی، ۱۹۳۸ء

(ب) بسنت سہائے عورتوں کی دنیا میں 'ادبی دنیا'، شمارہ ستمبر ۱۹۳۸ء

(ج) بسنت سہائے جمہوریت کا نازک دور 'ادبی دنیا'، شمارہ جنوری ۱۹۳۶ء

(د) بسنت سہائے مشرق و مغرب کی یک رنگی۔ 'ادبی دنیا' شمارہ فروری ۱۹۳۸ء

(یہ شکر یہ رشید امجد)

ان مضامین کے عنوانات سے میراجی کی دلچسپیوں کی بے کرائی اور ان کی وسعت و ہمتی کا اندازہ لگتا ہے۔ ان موضوعات کے علاوہ اپنے عہد کی بڑی سیاسی شخصیتوں ہٹلر، موسولینی، لینن اور چیانگ کائی پر بھی مضامین لکھے ہیں، عنوانات درج ذیل ہیں۔

(۱) ہٹلر اور موسولینی جدید روشنی میں 'ادبی دنیا'، شمارہ اپریل ۱۹۳۹ء

بنت سہائے۔ لیکن افسانوں کے دھندلکے میں۔ ادبی دنیا شمارہ مئی ۱۹۴۰ء

بنت سہائے چین کا مکتی داتا۔ ادبی دنیا شمارہ جون ۱۹۴۹ء

اردو میں شاید ہی کوئی ایسا ادیب ہو جو میراجی کی طرح ادب کے علاوہ بھی دوسرے شعبوں پر گہری نظر رکھتا ہو اور ملکی اور غیر ملکی سماجی اور سیاسی حالات کے شعور و ادراک سے بہرہ ور ہو۔ ان عالمی شہرت یافتہ سیاسی لیڈروں کے علاوہ ان مضامین میں میراجی کی وہ کاوشیں بھی شامل ہیں جو ان موضوعات پر مواد اکٹھا کرنے میں صرف ہوئیں۔ ان کے اپنے شعری تصورات اور فکری رویوں کے علی الرغم ان کا ادبی موقف کچھ بھی ہوں دوسرے نظریات کو بھی اہمیت دی ہے اور انسان ان کی پوری ادبی کارگزاریوں میں ان کی فکر کا محور رہا ہے وہ انسان کے جسم اور روح کو ایک بنیوگ تسلیم کرتے ہیں ان کو روحانی وجود کے علی الرغم ایک سماجی حیوان بھی گردانتے ہیں۔ سماج کو ایک وسیع سیاق و سباق میں دیکھنے کی سعی بھی کی ہے۔ سماج کے مطالعہ میں عالمی تناظر کو پیش نظر رکھا ہے۔ ان کی دلچسپی کا دائرہ اتنا پھیلا ہوا تھا کہ اس میں خطوط اور تراجم بھی شامل ہو گئے۔

یوں تو میراجی کے خطوط بہت حد تک شائع ہو چکے ہیں لیکن شعر و حکمت کے شمارہ میں چند خطوط مفتی تبسم نے شائع کئے ہیں اور چند خطوط قیوم نظر اور الطاف گوہر نے محفوظ کر رکھا تھا۔ شعر و حکمت میں جو خطوط شائع ہوئے ہیں ان کی تفصیل کچھ یوں ہے۔

میراسین کے نام / سامری کے نام / قیوم نظر کے نام / دشتونندن بھٹناگر کے نام  
ان خطوط کی زبان بے تکلف ہے اور اس کا اظہار بھی بے تکلفانہ ہے خطوط میں رسمیات کا لحاظ کم ہی رکھا گیا ہے۔ میراسین کے نام جو خط میراجی نے لکھا وہ کبھی پوسٹ ہی نہیں ہوا اس خط کی شروعات یوں ہوتی ہے۔

”میرا“ یہ تم میری موت کا سامان کر رہی ہو۔ گر میری خوشی کی کوئی صورت نہیں تو کم سے کم اتنا تو کرو کہ ایسی باتیں مجھے سناؤ جن سے حوصلہ بڑھے اور میں یہ بڑا دکھ ذرا آسان اور کم اذیت سے سہہ لوں۔“ ۲۶

اس طرح کے خطوط کو خیالیہ کہتے ہیں جن میں میراجی خود سے ہی مخاطب ہیں۔  
بشیر کے نام جو خط ہے اس کا لب و لہجہ بڑا المناک ہے۔ اس خط کے مضمون سے میراجی کی محبت جھلکتی ہے۔



”میرے پیارے سچ کہتا ہوں ایک لڑکے اور ایک لڑکی کی محبت نے مجھے کہیں کا نہ رکھا اور جب کم از کم اس لڑکے کی ہستی میں تمہیں پورا پورا دخل ہے کہ تم کیوں نہیں ایسی باتیں اپنی طبیعت پر ذرا جبر کر کے ہی صحیح گوارا کر لیتے جس سے مجھے کچھ تسکین ہو۔ میں نے کبھی کوئی نازیبا خواہش نہیں کی اور نہ ہی کوئی التجا ایسی کی کہ جو تمہاری زندگی کے عام پروگرام میں حارج ہو تم نے بھی میری پوجا ٹھکرا دی۔“ ۲۷

یہ خطوط مختصر ہیں، لیکن دشمنڈ ٹھا کر کے نام خط کافی طویل ہے۔ جس میں میراجی نے ممبئی کے تفصیلی حالات قلمبند کئے ہیں۔ مذکورہ خط سے اس بات کا اندازہ آسانی سے لگایا جاسکتا ہے کہ وہ ممبئی چھوڑنا نہیں چاہتے تھے اور ان کے ارادوں کا بھی کچھ سراغ ملتا تھا۔ ان تحریروں کے علاوہ ان کی ایک نامکمل خودنوشت ہے۔ ایک دفعہ کا ذکر ہے۔

ڈائری کے چند اوراق مشمولہ شعر و حکمت حیدر آباد، گوشہ میراجی اور نامکمل پوٹریٹ مشمولہ ’میراجی شخصیت اور فن مرتب‘ کمار پاشی شامل ہیں۔ ایک دفعہ کا ذکر ہے اور ڈائری کے چند اوراق یہ دونوں تحریروں سے میراجی کی زندگی کے کٹھن دور اور ان کی کسمپرسی کا سراغ ملتا ہے لیکن اس کے بالکل برعکس نامکمل سیلف پورٹریٹ میں ’میراجی نے قدرے غفلت اور شانت لہجہ میں اپنے سفر حیات کے چند پہلوؤں اور کروٹوں پر روشنی ڈالنے کی کاوش کی ہے۔ میراجی کی شخصیت جیسا کہ سمجھوں کو معلوم ہے رنگارنگ اور متنوع پہلوؤں پر محیط ہے۔ ان تحریروں کے حوالے سے ہم میراجی کے باطن میں جھانک سکتے تھے ان کی شخصیت کے حیرت کدوں میں قدم رنجہ ہونے کی سعادت بھی حاصل ہوتی ہے۔ جن رسائل میں انہوں نے تبصرے کئے ہیں۔ ان میں محمد حسین آزاد، حیات جاوید، نقوش سلیمانی وغیرہ ہیں۔

میراجی نے ان کتابوں کے علاوہ اختر ہوشیار پوری کے مجموعہ کا دیباچہ بھی لکھا ہے۔ دیباچہ ۱۹۴۶ء کے اوائل میں لکھا تھا۔ اکرام قرنی نے اسے میراجی کا آخری تنقیدی مضمون قرار دیا ہے۔ ان کی نثر کے بارے میں زیادہ تر اُکا بر اس بات پر متفق ہیں کہ میراجی کی نثر سادہ، آسان اور سریع الفہم ہے۔ فیض نے ان ہی خصوصیات کے پیش نظر ان کی نثر کے متعلق کچھ یوں لکھا ہے۔

”یہ بات نہایت وثوق اور اطمینان سے اس کے حق میں کہی جاسکتی ہے کہ وہ اپنی

نوع کا واحد صاحب طرز نثر نگار ہے جو نہ صرف بیک وقت اعلیٰ درجے کی قاری



آمیز اور ہندی آمیز نثر لکھنے پر قادر ہے بلکہ جس کی نثر کا ہر ٹکرا اس کی شخصیت اور اس کے انداز خیال کی پوری غمازی کرتا ہے۔ ۲۸۔

میراجی نے اپنے اسلوب کی تشکیل میں سادگی، وضاحت و صراحت کو جگہ دی ہے۔ پر شکوہ انداز اور تکلف سے احتراز کیا ہے ان کی نثر میں نظم اور نثر دونوں کے آہنگ کا ایک توازن دکھائی دیتا ہے۔ ہندی الفاظ سے وقت ضرورت کام لیا ہے لیکن اسے اپنے اسلوب میں غالب عنصر نہیں قرار دیا۔ ہاں بقول اکرام قر ”ہندی الفاظ سے انہوں نے مرقع کاری کا کام لیا تھا۔“ جہاں بھی صنائع بدائع کا استعمال کیا ہے، کوشش یہی کی ہے کہ لہجہ بے تکلف ہو اور سادہ ہو جوئے کاری میں منقلب دکھائی دے۔

### حواشی:

- (۱) محمد صلاح الدین احمد ”مشرق و مغرب کے نغمے“۔ میراجی کی نثر، ص: ۱۱
- (۲) بزم ادب، مشمولہ ادبی دنیا لاہور، شمارہ، فروری ۱۹۴۰ء، ص: ۴
- (۳) میراجی، ادارہ، مشمولہ ”نئی دنیا“، ص: ۴
- (۴) میراجی ادارہ، خیال، ص: ۳، شمارہ اول، دسمبر، ۱۹۳۸ء
- (۵) ایضاً ایضاً ایضاً، ص: ۳، شمارہ فروری ۱۹۳۹ء
- (۶) رشید امجد۔ میراجی ”فن اور شخصیت“
- (۷) میراجی، باتیں، مشمولہ شعر و حکمت، حیدرآباد، ص: ۵۵-۵۶
- (۸) ایضاً ایضاً
- (۹) میراجی، باؤلی بیگم، ص: ۶۰
- (۱۰) ایضاً ایضاً ایضاً، ص: ۴۱
- (۱۱) میراجی زلف کا حلقہ مشمولہ شعر و حکمت، کتاب اول، حیدرآباد، ص: ۶۳
- (۱۲) شمیم حنفی خیال کی مسافت۔ تخلیق کار پبلشر، ص: ۲۴-۱۳۵ء
- (۱۳) محمد صلاح الدین احمد ”مشرق و مغرب کے نغمے“ میراجی کی نثر، ص: ۱۳

- (۱۳) فیض احمد فیض ”مشرق و مغرب کے نغمے“۔ میراجی کا فن، ص: ۸
- (۱۵) ن م راشد ”جدید اردو شاعری“
- (۱۶) سجاد ظہیر ”روشنائی“ ص: ۳۳۶
- (۱۷) میراجی ”نئی شاعری کی بنیادیں“۔ مشمولہ، نئی دنیا، لاہور، شمارہ اپریل، ص: ۱۳، ۱۹۳۳ء
- (۱۸) ایضاً ایضاً
- (۱۹) شمیم حنفی ”خیال کی مسافت“ ص: ۱۳۲
- (۲۰) راشد ”ساوی انسان“ ایک مصاحبہ
- (۲۱) میراجی ”منسکرت شاعری میں جنس کا موضوع“۔ مشمولہ، لاہور، ردمان، ص: ۲۱
- (۲۲) رشید امجد ”میراجی فن اور شخصیت“ ص: ۲۵
- (۲۳) میراجی ”کیا گوری کیا سانولی“۔ مشمولہ، ادبی دنیا، لاہور، شمارہ مارچ ۱۹۳۲ء، ص: ۲۳
- (۲۴) میراجی ”ہندوستان کی غربت کا مسئلہ“
- (۲۵) رشید امجد ”میراجی فن اور شخصیت“
- (۲۶) میراجی ”ایک خط میرا سین کے نام“
- (۲۷) میراجی ”ایک خط بشیر کے نام“
- (۲۸) فیض ”مشرق و مغرب کے نغمے“ میراجی کا فن۔



## میراجی کی انتقادی بصیرت

ادب میں تنقید کی ناگزیریت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔ ٹی ایس ایلٹ کا یہ مشہور قول تقریباً سبھوں کو پتہ ہے کہ 'Criticism is as inevitable as breathing.' تنقید ادب کے لئے اتنا ہی ضروری ہے جتنا کہ نفس کی آمد و شد تنقید کا اساسی کام فن پارہ کی جانچ اور پڑکھ ہے اور اس کی خوبیوں اور کوتاہیوں کی طرف نہ صرف ہماری توجہ مبذول کرانا چاہتی ہے بلکہ کمیوں اور خوبیوں سے آگاہ کرنا بھی۔ اسکاٹ جیمس نے ایک موقع پر لکھا ہے کہ تنقید نگار کو ایسا ہونا چاہئے جسے ہر بات کی خبر ہو اور اس کا علم کافی وسیع ہو وہ سچ جھوٹ تلخ اور شیریں ہر طرح کے کوائف کا نہ صرف ادراک رکھے بلکہ ان چیزوں کے بارے میں اس کی ایک صاف ستھری رائے بھی ہو۔

”ایک ادبی تخلیق صرف لکھنے والے ہی سے نہیں بلکہ پڑھنے والے سے بھی تعلق رکھتی ہے۔ نقاد ایک قاری کی حیثیت رکھتا ہے جو کہ بغیر کچھ نظر انداز کئے ہوئے اس کی گہرائیوں میں پوشیدہ معانی اور آواز کے لہجہ کو سمجھتا ہے۔ جو کچھ کہ اس میں کہا گیا ہے وہ اس کو پسند کرے یا نہ کرے وہ خواہ سچ ہو یا جھوٹ شیریں ہو یا تلخ، لیکن جہاں تک اس بات کا تعلق ہے اس کو اچھی طرح سمجھنا چاہئے اور پھر اس کی اچھائی برائی کا فیصلہ کرنا چاہئے۔“

اگر تنقید میں ان باتوں کا خیال رکھا جائے تو ایسی تنقید صحت مند اور تعمیری رجحان کی حامل ہوتی ہے کیونکہ اس طرح کی تنقید کے حوالہ سے ایک نقاد نہ صرف کسی فن پارہ کی گہرائیوں تک رسائی حاصل کر سکتا ہے بلکہ اس کے معانی و مطالب جو متن کی زیریں ساخت میں لہروں کی طرح موجزن ہیں۔ ان کو بھی مس کرنے کی صلاحیت اس میں بدرجہ اتم پیدا ہو سکتی ہے۔

اس میں دو رائے نہیں کہ تنقید اپنے دائرہ اختیار میں یوں تو علم و فکر کا ایک ایسا Frame work ہے جس میں فن کے علاوہ کچھ آزادی بھی حاصل ہے جس سے نقاد مباحث قائم کرتا ہے کیونکہ تنقید کی یہ آزادی نہ صرف ہمیں ادب کی مقصدیت تک پہنچاتی ہے بلکہ اس کے غرض و غایت سے ایک نوع کا رشتہ استوار کرنے میں ہماری مدد بھی کرتی ہے اور ہمیں ادبی صداقت تک پہنچنے میں معاونت بھی کرتی ہے۔ ہڈن کا خیال ہے کہ

”تنقید وہ ادب ہے جو ادب کے متعلق لکھا گیا ہو جس میں خواہ تر جہانی کرنے کی کوشش کی گئی ہو خواہ حریف و توصیف یا تجزیہ و تشریح کی۔ شاعری ڈرامہ ناول براہ راست ہستی سے بحث کرتی ہے لیکن تنقید وہ ہے جو شاعری ڈرامہ ناول اور خود تنقید سے بحث کرتی ہے۔“

بعض نقادوں نے ادب کی طرح تنقید کو بھی تخلیق قرار دیا ہے۔ لیکن سر درست مجھے اس بحث میں نہیں پڑتا ہے ہمیں میراجی کی انتقادی بصیرتوں سے مکالمہ کرنا ہے اور اس کے لئے تنقید کے سیاق و سباق پر ایک گہری نظر ضروری ہے۔ لہذا تنقید کے بنیادی کردار کے علی الرغم تنقید کے مختلف اسالیب اور مکتبہ فکر سے کما حقہ روشناسی از بس ضروری ہے کہ تنقید جو ایک شعبہ علم ہے اس کی طرفیں آسانی سے کھولی جاسکیں اور اس کے تفاعل کی معنویت کھل کر سامنے آ سکے۔ یوں تو تنقید بھی ایک نوع کا تخلیقی عمل ہے اس لئے کہ وہ آزادانہ کسی بھی ادبی تخلیق پر سے حجابات کے پردے اٹھا کر اس کے اقدار کو متعین کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ پونٹ نے اپنی کتاب 'Comparative literature' میں ادیب کے کاموں سے زیادہ تنقید کو اہمیت تفویض کی ہے۔ اس نظریہ کو کارلائل نے اپنے طور پر استحکام بخشنے کی سعی کی ہے۔

”تنقید اس تخلیقی قوت کو کہتے ہیں جو ادیب کے پیش کردہ کارناموں کو ایک علاحدہ حیثیت سے دوبارہ پیدا کرنے اور ذہن پر وہی نقش ثبت کرنے کا کام کرتی ہے جو ہمارے دل پر کارگر ہوتے ہیں۔“

ایک بات ذہن نشیں رہے کہ کوئی بھی فنی تخلیق اخلاقی یا غیر اخلاقی نہیں ہوتی ہے وہ صرف فن کا ایک نمونہ ہے اور اس کا مطالعہ اسی شکل میں کرنا چاہئے یہ صحیح ہے کہ کسی بھی فنی تخلیق کے مطالعہ سے ہمارے ذہن میں کچھ تاثرات قائم ہوتے ہیں ان تاثرات کو ضبط اظہار میں لانا بھی ایک نوع کی تخلیقی



کارگزاری ہے۔ جدید دور میں سماجی نقطہ نگاہ کے اثر کا دائرہ بھی پھیل گیا ہے۔ نقادوں کے ایک طبقہ نے ادبی تخلیقات میں فنکار کے یہاں کس زاویہ سے سماجی مسائل پر روشنی ڈالی ہے ان زاویوں سے اس طبقہ کا سروکار کچھ زیادہ ہے۔

اس طبقہ کا انداز فکر کیا ہے؟ اس کی تخلیق میں طبقاتی کشمکش کا ذکر ہے کہ نہیں یا پھر اس کی تخلیق میں سماجی زندگی کی آئینہ داری ہے کہ نہیں جب کسی بھی تخلیق میں ہم ان باتوں کی تلاش و جستجو کریں گے تو مسائل بڑھ جائیں گے اور دشواری بھی راستے میں حائل ہوں گی کیونکہ اس طرح تنقید کے ڈانڈے معاشیات، اقتصادیات، عمرانیات اور نفسیات، فلسفہ اور سیاسیات سے جا ملیں گے۔ F.Q. Leeris نے ٹھیک لکھا ہے کہ:

”زندگی میں سماجی اور تمدنی انتشار پیدا ہو جاتا ہے تو تنقید کے لئے مشکل آن پڑتی ہے۔ تنقید میں اگر ان تمام چیزوں پر نگاہ رکھی جائے تو وہ سماجی تنقید ہو جائے گی۔“

مارکسی ناقدین کا خیال ہے کہ ادب کی تنقید خالص ادب کے دائرہ میں رہ کر نہیں کی جاسکتی اس کے لئے دوسرے علوم کا سہارا لینا ضروری ہے۔ ادب زندگی پر اثر انداز ہوتا ہے اور زندگی کے اتار چڑھاؤ کا اثر واضح شکل میں ادب پر پڑتا ہے۔ اس عمل اور رد عمل کے معاملات کی فہم کیلئے لازمی طور پر خاص فنی خوبیوں اور روایت کی بعض چیزوں کو دیکھنا ہوتا ہے اس حیثیت کی طرف ہمیں مارکسی نقادوں نے سب سے پہلے توجہ مبذول کرائی۔ مارکسی نقادوں کا بڑا کارنامہ یہ ہے کہ انہوں نے ادب کی زندگی سے تعلق اور اس کے افادی پہلو اور اس کی معنویت پر زیادہ زور صرف کیا۔ ان کا ماننا ہے کہ وہ ادب اعلیٰ ادبی اقدار کا حامل نہیں ہے جو اپنے عہد کی سچی تصویر کشی نہیں کرتا جو انسانیت کی فلاح یا اس کے عظیم مقاصد کی ترجمانی نہیں کرتا۔

میراجی کی تنقید کے مختلف زاویوں کی تفہیم کے لئے ان کے عہد کے ایک متوازی تنقیدی زاویہ نگاہ کے بعض پہلوؤں کی بعض شناسی ایک ضروری امر ہے لہذا اس مکتبہ فکر کے مختلف زاویوں کی تفہیم صرف لازمی ہی نہیں بلکہ اس کے مجموعی کردار کا جاننا بھی ضروری ہے تاکہ تنقید کے دونوں متوازی دھاروں کی فہم میں کچھ آسانیاں میسر آسکیں۔

مارکسی تنقید جو کہ اشتراکی رجحان کی دین ہے۔ وہ اشتراکیت کے ساتھ ساتھ پھیلتا چلا گیا،

کرسٹوفر کاڈویل، لوکاچ اور روسی نقادوں نے اس کی ترویج میں بڑھ چڑھ کر حصہ لیا۔ مارکسی مکتبہ فکر کے برابر ایک اور مکتبہ فکر تنقید کے میدان میں اپنے جلوہ سامانیوں کے ساتھ نمود پذیر ہوا یعنی کہ نفسیاتی تنقید کا گھنا سا یہ اس حلقہ پر چھاتا چلا گیا۔ یوں تو اس کی باقاعدہ ابتداء فرائڈ اڈلر اور یونگ کی نفسیاتی بصیرتوں سے ہوئی لیکن ان سے پہلے بھی ان میں نفسیاتی رجحان کے متور نشانات موجود ہیں، نفسیاتی انداز فکر کو پیش کرنے کی ابتدا ارسطو سے موسوم کی جاتی ہے۔ ارسطو کے نفسیاتی نظریات کے بعد لانسجائس اور ہورلیس کے یہاں بھی نفسیاتی انداز نظر کے شواہد موجود ہیں۔

نفسیات نے ہمیں ان رموز سے آگاہ کیا ہے کہ کسی بھی قسم کی تخلیق ہمارے لاشعور میں چھپی ہوئی ناکامیوں اور تشکیوں کی تسکین کے لئے ہوتی ہے۔ یعنی لاشعور کے ذریعہ انسان کی دہی ہوئی خواہشات ادب اور آرزو کی شکل میں رونما ہوتی ہیں۔

جدید نفسیات کی مقبولیت اور فرائڈ کی تحریریں خصوصیت سے اس کے فلسفہ تحلیل نفسی Psycho-analysis کے اس رجحان کو کافی عروج ہوا۔ فرائڈ نے خواب کی صرف تعبیر و تشریح ہی نہیں کی بلکہ اس نکتہ کی بھی واشگافی کی طرف بھی ہماری توجہ مبذول کرایا کہ ادب ہماری ناکامیوں کی تسکین کا ذریعہ ہے اور ایک نوع کا مداوا بھی۔ یوں تو فرائڈ کا یہ نظریہ زیادہ تر Clinical ہے اور عام طور پر نقادوں کے ایک قابل لحاظ تعداد کا یہ کہنا ہے کہ یہ نظریہ ادب اور ادیب کے مطالعہ میں سودمند نہیں ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ میراجی نے تنقید کی کوئی باضابطہ کتاب تحریر نہیں کی اور نہ وہ کسی نظریہ کے موجد ہیں۔ لیکن جدید اردو نظم کا بنیاد گزار تو کہا جاسکتا ہے۔ کیونکہ ان سے قبل نظم کی تنقید پر کوئی باضابطہ بحث نہیں ملتی یا کسی کا کوئی بیسٹ مکالمہ نہیں ملتا۔ میراجی کی تنقیدی کاوشوں کو رشید امجد نے اپنی کتاب ”فن اور شخصیت“ میں کچھ اس طرح رقم کیا ہے جو صحیح بھی ہے۔

”میراجی نے وقتاً فوقتاً اردو شاعری پر جو تنقید کی ہے اس نے اردو تنقید میں ایک نئے رویہ کو روشناس کرایا ہے۔ میراجی کی تنقید کے چار دائرے بنتے ہیں۔

(۱) حلقہ ارباب ذوق کے جلسوں میں تنقیدی گفتگو

(۲) نظموں کا تجزیاتی مطالعہ

(۳) اردو شاعری کے بارے میں مختلف مضامین میں شاعروں پر تنقیدی آراء

(۴) مغرب و مشرق کے نامور شاعروں کے تراجم اور ان کی تنقیدی آراء

یہ رائے درست ہے کہ میراجی کی شمولیت سے پہلے حلقہٴ اربابِ ذوق کے جلسوں میں کوئی منضبط طریقہٴ کار تنقید کے لئے اختیار نہیں کیا گیا تھا۔ فن پارہ پر رائے زنی تو ہوتی تھی لیکن کسی واضح اصول و ضوابط کی عدم موجودگی میں میراجی کی شراکت نے حلقہ کی محفلوں میں نہ صرف نیارنگ بھر دیا بلکہ یوں کہیں کہ ان میں نئی جان ڈال دی۔ یونس جاوید نے اس صورتحال کی بڑی عمدگی کے ساتھ تصویر کشی کی ہے۔

”میراجی کے آنے سے حلقہٴ اربابِ ذوق میں تازہ خون کی ایک لہر دوڑ گئی تھی اور اس بات کا اندازہ کچھ میراجی کے اپنے سرمایہ سے اور کچھ ان کی وہ مصروفیات جو انہوں نے حلقہٴ اربابِ ذوق کیلئے مخصوص کر رکھی تھی، کہا جاسکتا ہے۔“

کچھ اس طرح کا خیال صغیر میر کا بھی ہے، ملاحظہ کریں:

”گو حلقہٴ اربابِ ذوق کے بانیوں میں اس وقت کے دس بارہ نو جوان لکھنے والوں کے نام ہیں لیکن تنظیمی ڈھانچہ اور حلقہ میں بحث کے طریق کار اور اس کی عمومی شاعری کے نظریہ کا اصل بانی میراجی کے سوا کوئی اور نہیں تھا۔“

میراجی کی خاص عطا یہ ہے کہ انہوں نے حلقہٴ اربابِ ذوق کے شاعروں اور ادیبوں کو سنجیدہ ادبی مباحث کی طرف نہ صرف مائل کیا بلکہ سنجیدہ اور کارآمد مباحث میں ان کی عملی شرکت کو بھی یقینی بنایا۔ اس کے علاوہ شاعروں میں نئے تجربوں کے لئے فضا بھی ہموار کی۔ ان کی باریکیوں کی طرف بھی ادباء و شعراء کو مائل کرنے کی سعی کی ہے آخر وہ نظمیں ایک دوسرے سے کتنی وجہوں سے ایک دوسرے سے الگ تسلیم کی جاتی ہیں فنی اور فنی امتیازات کیا ہیں؟ جن کی وجہ سے ہم نظموں میں فرق قائم کر سکتے ہیں۔ اس طرح عملی تنقید کی اساس انہوں نے ڈالی اور مطالعہ کے ایک نئے طریق سے حلقہ والوں کو متعارف کرایا۔ حلقہ میں اس روایت کی جگہ بنانے سے پہلے ترقی پسند تنقید نے سماجیات اور خارجی حوالوں کو زیادہ اہمیت دے رکھی تھی۔ میراجی کی معیت میں پہلی بار اس زاویہ نگاہ سے نہ صرف انحراف کیا گیا بلکہ میراجی کی مدد سے ایک نئے طریقہٴ کار کی بنیاد ڈالی گئی جسے تجرباتی تنقید سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ اس طرح کے رویہ کی داغ بیل ڈالنے میں میراجی نے کسی بھی مصلحت کو آڑے آنے نہیں دیا اور نہ ایک نوع کی بے رحمانہ طرز کی طرح ڈالی۔ انہوں نے از سر نو جمالیاتی اور فنی اقدار



کی بحالی کا فریضہ انجام دیا کیونکہ ترقی پسندوں نے مقصدیت اور قادیت کی لئے کو اتنا بڑھایا کہ بیشتر شاعر و ادیب جمالیاتی اقدار سے اغماض برتتے گئے لیکن میراجی کی آمد نے فن میں جمالیاتی کیف و کم اور فنی حسن کاری کی واپسی کا پورا سامان فراہم کیا۔ اس رویہ نے ادب میں مقصدیت کی بڑھتی ہوئی حقیریت کو نہ صرف روکا بلکہ ادبی اقدار اور روایت کی پاسداری کی۔ ڈاکٹر انور سدید اس سلسلہ میں کچھ اس طرح رقمطراز ہیں:

”حلقہٴ ارباب ذوق کی تنقید کو متعین کرنے کا فریضہ میراجی نے سرانجام دیا“  
میراجی نے تنقید کی کوئی باضابطہ کتاب نہیں لکھی تاہم ان کے نظریات عملی تنقید کے ان مضامین میں موجود ہیں جو مشرق و مغرب کے نغمے ان کی وفات کے بعد شائع ہوئے۔ میراجی کا اساسی تجربہ یہ ہے کہ شعر و ادب زندگی کے ترجمان ہیں تاہم وہ زندگی کو ایک جامع یا یک رخ تصور نہیں کرتے اور ادب کو زندگی کا غلام قرار نہیں دیتے بلکہ انہوں نے ادب کے تغیر کو زندگی کے مماثل قرار دیا اور نئے زمانہ کی برتری کو علم اور شعور کی نئی آگہی کا نتیجہ شمار کیا اور ادب کی تحقیق اور ترویج میں ان عوامل کی اہمیت کو تسلیم کیا۔“

میراجی کا یہ ایمان تھا کہ ادب پارہ کی پرکھ اور اس کا تجزیہ صرف خارجی معیاروں سے ممکن نہیں ہے۔ ان کا یہ بھی ماننا تھا کہ لکھنے والے کی شخصیت اور اس کے عہد کے عصری مسائل کا پیش نظر رہنا بھی از حد ضروری ہے۔ میراجی کا یہ بھی خیال تھا یا وہ ایسا سمجھتے تھے کہ ان کی زندگی تحلیل کے زیر اثر وحالی منازل طے کرتی ہے۔ انہیں دیو مالا سے بھی گہرا شغف تھا لہذا دیو مالا سے دلچسپی کے علی الرغم مغربی طرز تنقید سے نہ صرف اکتساب نور کرنا ضروری سمجھا بلکہ حلقہ کے نمائندوں کو اس کے اشارے بھی آشنا کرایا۔ میراجی کا دوسرا کمال یہ ہے حلقہ کو تاثراتی تنقید کے دائرہ اثر سے نکال کر جمالیاتی کیف و کم کی دنیا میں لکھڑا کیا۔ ادب اور زندگی کے مابین رشتوں کو مستحکم کرنے اور استقامت بخشنے کی عمدہ کاوش کی۔ یہ اثباتی سوچ دراصل مغربی علم کے حوالہ سے اور علی الخصوص فرائڈ اور یونگ کے نظریوں کی دین ہے۔ ترقی پسند تنقید کے برعکس نفسیات نے فن پارہ کے عقب میں چھپے ان محرکات کو تلاش کرنے کی کوشش کی جن کے ڈانڈے مصنف کی شخصیت تک جا پہنچتے ہیں۔

نفسیاتی تنقید کی ہمیشہ یہ کوشش ہوتی ہے کہ وہ کون سے محرکات و عوامل ہیں جن کے باعث



ایک عام تخلیقی فن پارہ وجود میں آتا ہے۔ ریاض احمد تنقید کے اس نئے انداز کا سہرا میراجی کے سریوں باندھتے ہیں کہ:

”نفسیاتی تنقید کو اردو میں متعارف کرانے کا سہرا میراجی کے سر پر ہے۔ میراجی نے اس کا آغاز غالباً ’ادبی دنیا‘ میں ان مضامین سے کیا جنہیں وہ مختلف نظموں پر تعارفی نوٹ کی حیثیت سے لکھا کرتے تھے۔ ان مضمونوں میں وہ عام طور پر ان میلانات سے جو اس کی جنسی نظموں میں نظر آتے ہیں، بچارہا انہیں فن و تاثر کے لئے ذمہ دار قرار دیا جاسکتا ہے۔“

میراجی کی تنقید کے بنیادی وظیفہ کی تشکیل میں، مشرق و مغرب سے مستعار رویوں کا ایک خوبصورت امتزاج دیکھا جاسکتا ہے۔ لہذا میراجی سے اس طرح ایک نئے طرز تنقید کا فروغ ہوا۔ یوں تو وہ ذہنی طور پر مغرب کے علوم و فنون کے طرز کی طرف ملتفت تھے لیکن ان کی جڑیں مشرق میں یعنی ہندوستان کے قدیمی روایت میں بہت دور تک پھیلی ہوئی تھیں، لیکن ایک طرف تماشا یہ ہوا کہ مشرق اور مغرب کے اس خوشگوار امتزاج نے ان کی تخلیقی شخصیت کے گرد ایک پُر اسرار فصیل اٹھادی اور ایک ایسا جال بن دیا کہ ہر شخص جو ان کی شخصیت کے قریب آتا، ان کے سحر میں گرفتار ہو جاتا اور پھر اسے نکلنے کی راہ نہیں ملتی۔ میراجی کی ایک نمایاں صفت یہ بھی تھی کہ ان کا مطالعہ کافی وسیع تھا اس کے علاوہ ان کے اندر انجذاب کی استعداد بھی غیر معمولی تھی، حلقہ میں شمولیت سے پہلے مغرب اور مشرق کے شاعروں اور ادیبوں کے ادبی نگارشات سے بخوبی آگاہ تھے مثلاً حلقہ میں بھرپور شراکت سے پہلے والٹ وٹ مین، بودلیئر، چنڈی داس، لارنس، ودیا پتی اور مارکو پڑھ چکے تھے اور ان شخصیات پر ’ادبی دنیا‘ میں مقالہ بھی سپر قلم کر چکے تھے۔ میراجی نے مطالعہ کے حوالہ سے جو بصیرتیں حاصل کی تھیں، ان بصیرتوں کو حلقہ کے جلسوں میں عام کرنے کی کوشش کی تا کہ دوسرے بھی مستفیض ہو سکیں۔ ان کا بڑا احسان حلقہ پر یوں ہے کہ ان کی شمولیت کے بعد کھرا اور آزادانہ سطح پر فن پارہ کو پرکھا جانے لگا اور تنقید کا ایک نیا محاورہ خلق ہوا جسے جیبا کی اور جرأت سے عبارت کہا جاسکتا ہے۔ بقول محمود نظامی ”حلقہ کی ترتیب، قواعد و ضوابط کی تنظیم اور پردگراہوں کی تشکیل، سب کے پس پشت میراجی ایک متحرک قوت کے طور پر کارفرما نظر آتے ہیں۔“

ان کا ایک غیر معمولی کمال یہ ہے کہ انہوں نے حلقہ کو ایک عام جلسہ یا ادبی مجلس کے حدود

سے نکال کر نہ صرف اس کے آفاق وسیع کئے بلکہ ایک تحریک کی شکل میں منقلب بھی کر دیا اور فن کی موجودہ شکل کی قلب ماہیت کر کے فن کے داخلی حسن کو اُجالنے کی احسن کوشش بھی تیز کر دی۔ مجھے یہاں ایک عمدہ بحث میراجی کے تنقیدی تصورات اور ان کے طریق کار سے متعلق ناصر عباس نیر کی یاد آ رہی ہے، جی چاہ رہا ہے کہ آپ کو بھی اس بحث کا حصہ بناؤں تاکہ آپ بھی اس انوکھے تجربہ کو دیکھیں اور میراجی کو کس طرح ان کے جاننے والوں نے ان کی شعریات کی طرفوں کو کھولنے کی سعی کی ہے ان رموز و نکات سے بھی حتی الوسع روبرو ہوا جاسکے:

”میراجی کی تنقید میں اس امر کا شدید احساس پایا جاتا ہے کہ جدید نظم کی شعریات نامانوس ہے مگر انہیں اس بات پر پختہ یقین تھا کہ جدید نظم ہی معاصر عہد میں فکری، اقتصادی اور ثقافتی سطحوں پر ہونے والی تبدیلیوں کا ساتھ دینے کی اہلیت رکھتی ہے۔ وہ جدید نظم کو جدید عہد کی روح کا جمالیاتی ترجمان سمجھتے تھے۔ ہر چندان کے تنقیدی مضامین میں جدید عہد کا گہرا فلسفیانہ شعور نہیں ملتا وہ نئے مغربی سماجی علوم (خصوصاً نفسیات)، مغربی ادبیات اور ان کے زیر اثر نئی اخلاقیات اور نئی سائنسی تبدیلیوں ہی کو جدید سمجھتے ہیں تاہم وہ شدت سے محسوس کرتے تھے کہ ان سب چیزوں نے ایک طرف برصغیر کے طرز فکر اور طرز احساس کو تبدیل کیا ہے اور دوسری طرف برصغیر کی قدیم تاریخ میں موجود جدیدیت کی مثالوں کی طرف متوجہ کیا ہے۔ یہی احساس انہیں نامانوس شعریات کو مانوس بنانے اور شاعری میں معنی سازی کے ان اصولوں پر روشنی ڈالنے کی تحریک دیتا ہے۔ جن سے ہماری کلاسیکی شعریات کا تعارف تھانہ محاصرہ ترقی پسند کو جن سے اتفاق تھا..... میراجی کے تنقیدی خیالات کا سرچشمہ زیادہ تر مغرب ہے، تاہم مغربی ثرات کے حوالہ سے انہوں نے ایک نئی جہت اردو تنقید کو دی۔ شارپ روڈلوی کے نزدیک یہ نئی جہت فرائڈ کے اصول تحلیل نفسی کا باقاعدہ طور پر استعمال ہے، مغنی تبسم کے مطابق تحلیل نفسی کے علاوہ مغربی ادب کی تحریکات، علامت نگاری اور مادرائے حقیقت نگاری کو بھی میراجی نے پہلی بار اردو میں متعارف کروایا۔“

میراجی کی ایک اور اہم عطا کی جانب وزیر آغا نے ہماری توجہ مبذول کرانے کی کامیاب

کوشش، کچھ اس طرح کی ہے:

”میراجی کی سب سے بڑی خدمت یہ ہے کہ اس نے ایک ایسے زمانہ میں جب ادب کی پرکھ کے سلسلہ میں سماجی محرکات کی تلاش کو مقدم جانا گیا تھا، ادب پارے کی بہت میں ثقافتی عوامل کی موجودگی کا احساس دلایا۔

میراجی کی تنقیدی بصیرتوں کی پرتوں کو ہٹانے کے بعد جو گوہر مقصود ہاتھ آتا ہے اس کی تعمیر اور تشکیل میں فرائڈ کی تحلیل نفسی کے ساتھ ساتھ یونگ کے المیاتی لاشعور کے نظریہ کی چاپ بھی سنائی دیتی ہے اور ان دونوں رویوں سے میراجی نے فن پاروں کی تقسیم اور تجزیہ میں خوب خوب مدد بھی لی لیکن اس صداقت سے بھی انکار نہیں کیا جاسکتا کہ انہوں نے بعد میں جا کر جو تنقید کی نئی جہت کو فروغ دیا، اس میں فرائڈ اور یونگ دونوں کے نظریوں سے جذب و گریز کا ایک نیا منظر نامہ بھی پیش کیا۔ میراجی اردو کے پہلے ناقد ہیں جنہوں نے فن پارہ کا تجزیہ کر کے فن کار اور فن پارہ کے درمیان رشتوں کو تلاش کرنے کی سعی کی ہے اور اس طرح انہوں نے تخلیقی عمل کے نشانات سفر کو سمجھنے کی بھی کاوش کی ہے۔ جس کے توسط سے فن پارہ تشکیل پذیر ہوتا ہے۔ اس نظم میں جو بھی نظموں کے تجزیہ دستیاب ہیں وہ زیادہ تر اسی طرح کے روابط کا تسلسل ہیں یہ میراجی کی وسیع النظری و وسیع الشربہ اور نظریہ کی رواداری اور فراخی ہے کہ انہوں نے تجزیہ کے لئے کوئی امتیاز روا نہیں رکھا۔ تجزیوں کے عمل میں بعض ترقی پسند شعراء کو بھی شامل کیا ہے جب کہ بیشتر لوگوں کو اس بات کا علم ہے کہ وہ ترقی پسند نظریہ ادب کے خلاف تھے لیکن ان کا یہ بھی ماننا تھا کہ شاعر صرف بندھے نکلے اصولوں یا موضوعات تک خود کو محدود نہیں رکھتا اس کے دائرہ التفات میں پوری کائنات ہوتی ہے۔ فنی و تکنیکی خوبیوں کے علی الرغم وہ جمالیاتی حسن کو بھی کافی اہم گردانتے تھے۔

چنانچہ انہوں نے ’اس نظم میں‘ کے تحت جہاں دوسرے شاعروں اور ادیبوں کی تخلیقات کا تجزیہ کیا وہاں احمد عظیم قاسمی، سلام پھلی شہری، جوش فیض، مطلبی فرید آبادی بھی ان کی نگاہ التفات میں راہ پانے میں کامیاب ہو گئے۔ چنانچہ عطاء اللہ بچا کی نظم کا تجزیہ کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ

”بظاہر اردو شعراء کے دو بڑے گروپ اس ملک میں پھیلے ہوئے ہیں ایک گروپ اپنے کو ترقی پسند سمجھتا ہے اور اس کی اس تقسیم سے باقی تمام شعراء دوسرے گروہ میں آجاتے ہیں لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ دوسرے شاعر ترقی پسند نہیں ہیں۔“



میراجی کو اعتراض صرف شاعری کو پروپیگنڈہ کاروپ دینے سے تھا، ان کو ہمیشہ اس بات کی فکر لگی رہتی تھی کہ فن کار کہیں اپنے متن کے دائرہ سے نکل کر غیر تخلیقی مدار میں داخل نہ ہو جائے، ان کا خیال تھا کہ ادب کا مقصد اور نصب العین چاہے حسن کاری ہو یا پھر اصلاح پسندی، جب تک فن کے پیش نظر نئی اقدار نہیں رہیں گی، فن کے بنیادی تقاضے اور مطالبات پورے نہیں ہوں گے اور وہ ادب کے زمرہ میں شمار نہیں ہوگا۔ میراجی کے نزدیک جہاں ایک طرف ہیئت اور تکنیک اور نئے تجربوں کی اہمیت تھی وہاں وہ وزن، تکنیک اور لوازم شعری پر صرف گہری نظر نہیں رکھا بلکہ اس سے عمدہ مباحث بھی قائم کئے۔ وہ ادب کو زندگی کا ترجمان سمجھتے ہیں۔ ادب کو تنگ دائرہ میں مقید کرنے کی بجائے اسے ایک وسیع تناظر میں دیکھنے کے قائل ہیں اور اپنی کتاب 'اس نظم میں' کے مختلف فن پاروں کی بحث میں فنی نزاکتوں کی طرف اکثر اشارے کئے ہیں۔

”ہیئت کے لحاظ سے بھی اس نظم پر غور کرنا چاہئے۔ اب تک جہاں کہیں میں نے بند کا ذکر کیا ہے تو تین مصرعوں کا ایک بند سمجھتے ہوئے مثلث کا مفہوم اپنے ذہن میں قائم رکھا ہے لیکن نظم کے بند حقیقت میں مثلث کے بند نہیں ہیں۔ اگر اور کیا ہے اس میں دلکشی نہ پوچھو..... اور کیا شے قبول کی ہے نہ پوچھو.... اور کیا ذوقی زندگی ہے نہ پوچھو۔“ ان تینوں مصرعوں کی ردیف اور قافیہ کو بھلا دیا جائے تو ایک ایسی نظم معرّی بن جائے گی جو محض مثلث کی طرح لکھنے کی وجہ سے مثلث کا اظہار کر رہی ہو لیکن مذکورہ بالا مصرعوں کی بنا اس کے تین بند بن جاتے ہیں، بھول نہیں، والے مصرعہ اگرچہ قافیہ نہیں رکھتے پھر بھی ہیئت کی باقاعدگی میں معاون ضرور ہیں اس کے علاوہ جن مصرعوں کے آخر میں ردیف قافیہ کچھ بھی موجود ہیں ان کے بھی آخری الفاظ ایک غیر شعوری احساسِ قوافی ضرور لاتے ہیں اور اس سے بھی موسیقی میں مدد ملتی ہے۔

ہیئت کے مطالعہ کے علی الرغم شعر میں وزن بحر اور آہنگ کے حوالہ سے بھی میراجی نے اس نظم میں کئی جگہ مکالمہ کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ نظم 'ادھوری کہانی' کا فنی تجزیہ کرتے وقت وزن کی باریکیوں اور آہنگ سے پیدا شدہ صورتوں کا بھی نقشہ بڑے فنی کارانہ انداز میں کھینچتے ہیں۔

”فنی لحاظ سے ایک اور بات پر بھی ہم کو غور کرنا ہے، تمام نظم ایک بحر میں ہے“



فاعلاتن فاعلاتن لیکن آخری شعر میں بحر بدل جاتی ہے۔ فعلن فعلن فعلن فعلن  
 فعلن فعلن نے کیا موضوعی لحاظ سے اس کا جواز ہے؟ کیا صوتی لحاظ سے اس کا  
 امتزاج درست ہے۔ ہم آہنگی میں کوئی فرق تو نہیں آتا؟ اس لحاظ سے یہ نظم ایک  
 تجربہ بھی کہی جاسکتی ہے۔“ ۵

جوش کی نظم کا تجربہ بھی ملاحظہ کریں:

”قصے کی اشاراتی کیفیتوں کا ذکر تو ہو چکا اس کے علاوہ جس فن کارانہ بانگین سے  
 جوش نے اس نظم میں ہیرو کی اپنی کیفیت کی مطابقت میں ماحول قائم کیا ہے وہ بھی  
 لائق تحسین ہے۔ ذاتی طور پر میرے ذہن میں اسے پڑھ کر ایک ویسا ہی اجاز،  
 المناک اور سنجیدہ کیفیت طاری ہو گئی تھی جو مغربی ناول نویس اور شاعری ایملی  
 بروئی کی بعض نظموں سے پیدا ہوتی ہے اور خصوصاً اس کے مشہور ناول ’دورنگ  
 ہائس‘ کے جذبہ محبت کا گھنا گرم جادو تو اس تاثر سے بہت ہی ملتا جلتا ہے۔“ ۶

مذکورہ مثالوں سے یہ بات صاف ہو جاتی ہے کہ میراجی نے اپنے تنقیدی رویہ کی تشکیل میں  
 مشرق اور مغرب دونوں طرح کے معیارات کی پاسداری کی ہے۔  
 ڈاکٹر رشید امجد اس سلسلہ میں یوں رقمطراز ہیں۔

”وہ اگر ایک طرف قدیم مشرقی معیاروں کنایہ، تشبیہ اور استعارہ کی اہمیت کو  
 محسوس کرتے ہیں تو دوسری طرف مغربی تنقید کے تاثرات اور کیفیات کے بھی  
 قائل ہیں۔ چنانچہ انہوں نے اردو تنقید کو مغرب و مشرق کے امتزاج کے ایک نئے  
 ذائقہ سے روشناس کرایا ہے۔“ ۷

میراجی کی تنقید کے حوالہ سے ایک بات کی وضاحت ضروری ہے کہ انہوں نے کسی بھی فن  
 پارہ کے تجزیاتی عمل میں اس بات کا بخوبی خیال رکھا ہے کہ جہاں فن پارہ کے حسن کے بارے میں  
 بات کی جا رہی ہے وہاں اگر اس میں کسی قسم کا قبح یا تسامح راہ پا گیا ہے تو اس کی طرف بھی قاری کی توجہ  
 مبذول کرانا ضروری سمجھا ہے۔ مثال کے طور پر ڈاکٹر دین محمد تاثیر کی نظم کا تجربہ کرتے وقت میراجی  
 کچھ یوں رقمطراز ہیں کہ:

”میرے خیال میں فنی لحاظ سے اس نظم میں ایک عیب بھی ہے اور وہ تخلص کا استعمال

ہے۔ تخلص غزل کی پیداوار ہے اور اسے غزل تک ہی محدود رہنا چاہئے۔ کیونکہ غزل میں اس کی کھپت بہت خوبی سے ہو جاتی ہے۔ نظم میں اس کے استعمال سے تسلسل میں فرق پڑتا ہے۔ خصوصاً اس نظم میں جس کی خوبی اس کے تصورات کا بہاؤ ہے۔ ایسی نظم میں موضوع سے قرب ہر لمحہ ضروری تھا اور تخلص موضوع کی بجائے شاعر کے قریب لے جاتا ہے۔“ ۱۱

میراجی عموماً اپنے تجزیے میں نظموں کے مخفی اور مضمر تاثرات و کیفیات کو عام قاری تک پہنچانا چاہتے ہیں تاکہ قاری نظم کے اندرون میں پروردہ کو انقب سے لطف اندوز ہو سکے۔ ایسا کرنے کے لئے انہوں نے نظم کو افسانہ کی صورت میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کی یہ کاوش بھی نظم کے وجود میں آنے کے لئے جو محرکات اور عوامل کار فرما رہے ہیں ان تک کیسے پہنچا جائے لہذا وہ اس کی تلاش میں نکل پڑتے ہیں اور اس طرح کی صورتحال پر ان کا فنی جائزہ بھی قابل ذکر ہے۔ ایک مثال قیوم نظر کی نظم برسات کی رات پر وہ یوں رائے زنی کرتے ہیں۔

”آج کا شاعر اس سلسلہ میں داخلی انداز رکھتا ہے۔ خواہ اس کا بیان کتنا ہی غیر جانب دارانہ کیوں نہ ہو اس کے لئے آس پاس کی چیزوں میں ایک ایسی زندگی جو اس کی اپنی زندگی کے لئے دھڑک رہی ہے اور استعارہ اپنا چال پھیلاتا ہے۔“ کالی رات میں پھٹی ہوئی گھٹائیں، ہنستے ہوئے سرگیں بھی، چمکتی ہوئی بجلی دنتوں کی لکیر ہے، بوچھاڑ کی پہلی آواز، قہقہے کی صدا ہے اور مسلسل برستی ہوئی دھاریں، آنسوؤں کے تار ہیں۔“ ۱۲

اس نظم میں میراجی نے کئی نظموں کا تجزیہ منفرد طریقہ سے کیا ہے لیکن چند نظمیں ایسی بھی ہیں جن کے تجزیہ میں انہوں نے نفسیاتی طریق کار کو راہ دی ہے۔ مسعود علی فاروقی کی نظم جس کا عنوان ہے ’جھیل کنارے‘ کو میراجی نے نفسیاتی طریق سے سمجھنے کی کاوش کی ہے۔

”نئی نفسیات کے ماہرین کا خیال ہے کہ جنسی تسکین کی غیر موجودگی انسان کو مناظر فطرت کی طرف مائل کر دیتی ہے اور اس لئے وہ نیچرل شاعری کو بھی عام خیال کے برعکس نوعی چیز کہتے ہیں۔ اس خیال سے بھی یہ نظم قابل غور ہے اگرچہ اس میں خیالی جنت یعنی جھیل کے کنارے ایک ہدم کا ساتھ اس کی نوعی حیثیت کی واضح

دلیل ہے لیکن اگر ہم نفسیات کے استعاروں کی زبان کے لحاظ سے بھی دیکھیں تو کئی سراغ ہیں جو اس کی جنسی نوعیت کے سلسلہ میں ملیں گے۔ نغمہ جھیل ہی کو دیکھئے، نسائی پیکر پر مخصوص اور مرکوز توجہ کا نفس استعارہ ہے۔ طیور کی پرواز، دبی ہوئی جنسی خواہش کی علامت ہے، مختصر نظم سے ظاہر ہے کہ شاعر کا نفس نوعی لحاظ سے غیر مطمئن ہے اور اس بے اطمینانی کی کیفیت کو شہری ماحول کے بیزار کن تاثر نے اور بھی بڑھا دیا ہے اور اس لئے اب اس کا نفس غیر شعوری نفسیاتی اشاروں کی زبان میں آسودہ خواہشات کو پورا کرنے کا سامان مہیا کرتا ہے۔“ ۱۳

میراجی کا ایک اہم وصف یہ ہے کہ وہ نظم کے تجزیہ و احساب میں کسی مقررہ فارمولہ یا پھر کسی خارجی نظریہ کا سہارا نہیں لیتے بلکہ نظم کو اس کے متن کے حوالہ سے اس پر ایک بے لاگ طریقہ سے نظر ڈالتے ہیں اس سلسلہ میں وقار عظیم کی رائے کچھ اس طرح ہے۔

”میراجی نظم کی اچھائی یا برائی کو پرکھنے، نظم نگاری کے اصول کو کسوٹی بنانے کی بجائے اپنی جدت پسند طبیعت اور طبیعت کی بدلتی ہوئی لہروں کا سہارا لے کر نظم کی کہانی یا قصہ بنانے کے سارے لوازم مہیا کرتے ہیں۔“ ۱۴

ان تجزیوں سے چند مسائل بھی پیدا ہوتے ہیں کیونکہ وہ اکثر اپنی تنقید میں یہی کرتے ہیں، نئی تخلیق کی محبت انہیں اپنا گردیدہ بنا لیتی ہے۔ فن پارے میں حسن کی تلاش میں وہ کچھ اس طرح جذباتی ہو جاتے ہیں کہ انہیں فن پارہ میں کیاں بھی فن دکھائی دینے لگتی ہیں اور نظموں کی ایسی تاویل کی جاتی ہے جو کوشش اور کاوش کے شواہد بن جاتے ہیں۔ وقار عظیم نے اپنے مضمون میں آگے چل کر بہت ہی عمدہ بات کہی ہے کہ

”میراجی کی تنقید کا جائزہ لینے کے بعد اگر کوئی شخص یہ نتیجہ نکالے کہ انہوں نے اپنی تنقید میں جن جن چیزوں کو اصول کے طور پر برتا ہے ان میں کسی منطق کو دخل نہیں یا اس اصول میں کوئی ربط یا ہم آہنگی نہیں یا ان کا تجزیہ منطق کی دلیلوں کی بجائے پسند و ناپسند کی ہر آن بدلتی ہوئی جذباتی لہروں کی آغوش کا پروردہ ہے یا اس میں شاعروں کے ساتھ حد درجہ شیفتگی برتی گئی ہے تو جو چیز وہ اس سے بھی زیادہ شدت سے محسوس کرتا ہے کہ وہ یہ کہ تنقید حسن کی پرستار ہے اور خود حسن کی کیفیتوں میں



مرثا ہو کر جو مادی دنیا کو اس کا پرستار بھی بنانا چاہتی ہے اور حسن و جمال کی دولت ہر طرف بکھیرتی ہے۔ سرور و انبساط ہر ایک کا سرمایہ بنتا ہے اور یہ منطق کی خدمت ہو یا نہ ہو زندگی کی خدمت ضرور ہے۔“ ۱۵

☆ میراجی کو اس بات کا بخوبی علم تھا کہ ہمارے یہاں نظم کی تنقید کا کوئی باضابطہ طریقہ کار ابھی واضح نہیں ہوا ہے۔ لہذا انہوں نے اس بات کا خاص خیال رکھا کہ نظم کے تجزیہ میں عربی کے Norms سے حتی الوسع گریز کیا جائے اور نظم کے تجزیہ کے لئے الگ سے چند اصول اور ضابطہ مرتب کئے جائیں کیونکہ ان کا مقصد ایک نئی تحریک اور ایک نیا کارواں بنانے کا تھا، وہ ترقی پسند طرز تنقید کے حامی قطعی نہیں تھے اس لئے انہوں نے اس کے متوازی ایک الگ دھارا قائم کرنے کی سعی کی اور ایک نیا منظر نامہ خلق کیا، حسن عسکری ایک جگہ لکھتے ہیں کہ:

”ان تجزیوں میں جو بات سب سے نمایاں رہتی تھی وہ یہ کہ ایک نئی ادبی تحریک اور احساس کا ایک نیا انداز پیدا ہو رہا تھا۔ شاعروں کی تعریف میں تو میراجی ضرور مبالغہ برتتے تھے لیکن اصل کوشش ان کی یہ رہتی تھی کہ نئے رجحانات اور اسالیب سمجھیں اور سمجھائیں۔“

اس طرح کی کاوشوں کا مقصد قاری کو نئی نظم کی معنی خیزی کے علی الرغم موضوع اور ہیئت دونوں سے مانوس کرانا تھا۔ جابر علی سید اپنے مضمون ’میراجی اور عملی تنقید میں‘ کچھ یوں رائے زنی کرتے دکھائی دیتے ہیں۔

”بغیر کسی خوف کے میراجی کو اردو میں عملی تنقید کا پیش رو کہہ سکتے ہیں۔ اگرچہ یہ قافلہ سالار عملی تنقید کی اصطلاح سے بھی واقف نہیں تھا، اس نظم میں ’کاکھنے والا نظم کے تجزیاتی مطالعوں میں عملی تنقید ہی کے قابل قد رنمو نے پیش کر رہا تھا‘ یہ مطالعہ ادبی دنیا میں ۱۹۴۰ء سے ۱۹۴۳ء تک ایک ایک کر کے شائع ہوتے رہے اور ۱۹۴۴ء میں ایک مختصر مگر دلچسپ پیش لفظ کے ساتھ اس نظم میں ’کہ پرکشش نام سے جمع کر دیئے گئے‘ ہماری عملی تنقید علمی طور پر آج بھی انہی خطوط پر چل رہی ہے جو اس نظم کے مطالعوں میں بروئے کار نظر آتے ہیں۔

میراجی کو ڈاکٹر رچرڈ سے واقفیت تک نہیں تھی لیکن رچرڈ کے اصولی تنقید بنیادی



طور پر میراجی کے مطالعوں میں اپنے خدو خال دکھاتے نظر آتے ہیں۔ رچرڈ کے تنقیدی دبستان کو کئی سال آگے چل کر اس کے شاگرد کلیم الدین احمد کا اردو میں رواج دیا اور عملی تنقید کے بعض قابل رشک نمونے پیش کئے، میراجی کو کلیم الدین کا پیش رو کہہ سکتے ہیں۔ لیکن جیسا کہ خود میراجی نے اعتراف کیا ہے وہ میلارے کے شارح چارلس موروں کا شاگرد ہے جب کہ کلیم الدین احمد نے اپنے استاد رچرڈ سے قائدہ اٹھایا ہے۔ ان شاگردوں کی عملی تنقیدوں سے اردو تنقید نفسیاتی، سائنسی معروضی بنیادوں پر استوار ہونے لگی ہے پھر میراجی اور کلیم الدین احمد کی سی معروضیت، غیر جانبداری اور دیانت بھی اردو تنقید میں بہت کم نظر آتی ہے۔“ ۱۶

میراجی کے تنقیدی مسلک کی وسیع المشرابی اور فکر و نظر کی وسعت کی ایک نادر مثال یہ بھی ہے کہ انہوں نے اس نظم میں ان شعرا کا بھی تجزیہ کیا ہے جو مثلاً ترقی پسند تھے جس کے نظریات سے ان کا بنیادی اختلاف رہا ہے۔ پھر بھی تجزیہ کے عمل میں صرف فن کو پیش نظر رکھا ہے اور نظم میں نظریہ کی تلاش کے بجائے فنی در و بست کا خیال رکھا ہے نام کی طرف نہیں بلکہ شاعر کے کام کو پیش نظر رکھا۔ اس نظم کے دیباچہ میں میراجی خود فرماتے ہیں۔

”شاعر کے نام کی طرف نہیں بلکہ کام کی طرف دیکھا جائے چنانچہ اس مجموعہ میں جہاں آپ کو ایسے شاعر نظر آئیں جو مشہور ہیں اور جن کی نظمیں آپ اکثر پڑھتے رہتے ہیں۔ وہاں ایسے شاعر بھی دکھائی دیں گے جن کی ایک آدھ نظم ہی آپ کی نظر سے گزری ہو یا شاید ایک نظم بھی آپ نے نہ دیکھی ہو۔ دوسری بات جس کا لحاظ میں حتی الوسع ہمیشہ رکھتا تھا۔ پسند یا ناپسند تھی یہ تو مانا کہ تنقیدی انتخاب انفرادی اثر سے یکسر مبرا نہیں رہ سکتا۔ پھر بھی غیر جانب دار رہنے کی کوشش ہی میراجی نظم نگار تھی۔“ ۱۷

اس میں دو رائے نہیں کہ انہوں نے اس نظم میں جن نظموں کی فنی باریکیوں اور اس میں مضمر نزاکتوں کی طرفیں کھولنے کی کوشش کی ہیں وہ اپنے وقت کی نمائندہ تنظیمیں ہیں۔ انہوں نے نہ صرف نظم کو مقبول بنانے کی طرف توجہ صرف کی بلکہ اس کی تعبیر کے نئے نئے طریقہ بھی وضع کئے۔ رشید امجد نے بھی ان نظموں کے سلسلہ میں کچھ اس طرح کی رائے قائم کی ہے۔

”اس نظم میں کے تحت جن نظموں کا جائزہ لیا گیا ہے وہ اپنے موضوع اور ہیئت کے حوالہ سے اپنے عہد کی اہم نظمیں ہیں یعنی یہ نظمیں، معاشرتی، سیاسی، نفسیاتی، جنسیاتی اور زندگی کے کئی دوسرے اہم پہلوؤں کا احاطہ کرتی ہیں۔ ہیئت کے حوالہ سے بھی ان میں بڑا تنوع ہے۔ ان میں سے بعض قدیم بیٹوں یعنی رباعی، قطعہ اور مثنوی کے انداز میں ہیں اور بعض غیر روایتی بیٹوں میں ہیں جن میں آزاد اور معرکی نظموں کے علاوہ پابند بیٹوں میں بھی ہیں۔ اس طرح ان میں ترقی پسند اور غیر ترقی پسند کی تفریق بھی نہیں کی گئی اور ہر وہ شاعر جو کسی حوالہ سے اہم ہے اس میں شامل کیا گیا ہے۔“ ۱۸

جہاں تک ان نظموں کے طرز تنقید کا سوال ہے تو میراجی نے اس سلسلہ میں خود اس کا اعتراف کیا ہے کہ وہ دراصل چارلس موروں کے انداز نقد اور طرز تشریح سے متاثر رہا ہے اور انہوں نے اس بابت ان سے اکتساب نور کیا ہے، لیکن یہ اثر پذیری ان کے ذہن میں پھیلاؤ کشادگی اور وسیع مطالعہ کی دین ہے اور اس کی روشنی میں فن پارہ کی فہم کی کوشش کی گئی ہے اور ان نظموں کے فنی، لسانی اور مخصوص محاسن کے اُجالنے کے علی الرغم شاعر کے ذہن اور بعض صورتوں میں تخلیق کے فنی پس منظر اور اس سے وابستہ لاشعوری محرکات اور عوامل کو سمجھنے کی بھی کوشش کی ہے۔ میراجی کے سامنے ایک چیلنج اس بات کی بھی تھی کہ نظموں پر ابہام کا پردہ پڑا ہوا ہے، لہذا وہ ایک ایسا طریقہ کار وضع کرنے کی سعی کی جس سے نظم کے ممکنہ پہلوؤں سے آگاہی ممکن ہو سکے۔ میراجی نے نظموں سے ابہام کا پردہ اٹھا کر اس کی تفہیم کا ایک روشن راستہ نمایاں کیا ہے تاکہ ایک شے کو دوسری شے اور ایک حوالہ سے دوسرے حوالہ سے بھی سمجھنے کی سعی کرنی چاہئے۔ اپنی ایک تحریر میں ملارے کی تفہیم کے لئے راجر فرائی کو اپنے لئے مشعل راہ بنایا ہے۔ ممتاز بیگم میراجی پر لکھتے ہوئے کچھ یوں کہتی ہیں۔

”بعض اوقات کسی ایک امکانی مفہوم کو ترجیح دی ہے اور بعض اوقات اپنی ترجیحات کا تعین کئے بغیر فیصلہ پڑھنے والے پر چھوڑ دیا ہے اس طرح جدید نظموں میں بہت سے مقامات پر تفصیلات کی کڑیاں حذف ہوتی ہیں اور بیانیہ نظموں کے برخلاف ساری بات ایک آدھ مصرعہ میں سمیٹ دی جاتی ہے بلکہ کبھی کبھی تو صرف ایک لفظ مفہوم سمجھنے کیلئے کلیدی لفظ کی حیثیت اختیار کر جاتا ہے۔ میراجی نے اس

قسم کے امکانات کو بھی ٹٹولا ہے۔“ ۱۹

یہ رائے بھی درست ہے کہ میراجی سلسلہ بند معنوں میں نقاد نہیں تھے کیونکہ انہوں نے سوائے شاعری کے کسی اور صنف پر تنقید نہیں لکھی لیکن تجزیاتی مطالعہ اور اپنے طرز تنقید کی اختصاصیت کی وجہ سے اردو تنقید کی صف میں وہ ایک نمایاں مقام کے حامل ہیں۔ اختر الایمان نے راقم الحروف سے ایک نجی گفتگو میں میراجی کے بارے میں کہا تھا کہ میں نے اپنے زمانہ میں میراجی کی طرح شعر فہم نہیں دیکھا اس کی داد تو ان کے مخالفین بھی دیتے ہیں۔ شعر و سخن کا ملکہ تو ان میں کوٹ کوٹ کر بھرا ہوا تھا کسی بھی فن پارہ کی تفہیم میں معنیات کی گہری ساخت تک پہنچ جاتے تھے ان کی اس خوبی نے ان کے تنقیدی شعور کو نہ صرف نشوونما بخشا بلکہ نکتہ آفرینی اور نکتہ بنی کے گڑ بھی سکھائے۔ میراجی کی ایک خوبی یہ بھی تھی کہ تنقید میں نفسیاتی ژرف بینی کے ساتھ ساتھ جمالیات کے تقاضے کا بھی بھرپور خیال رکھتے تھے۔

یہ مفروضہ ہے تو مفروضہ ہی سہی لیکن میراجی نے نظموں کے تجزیوں اور اس کے مطالعات کا آغاز رچرڈز کے طرز تنقید کی اتباع میں کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ میراجی کو نظموں کے تجزیوں کا خیال کیا اغلب ہے کہ رچرڈز کے طرز تنقید سے ہی آیا ہوگا، لیکن اس رائے میں بھی کوئی اختلاف نہیں ہے کہ دونوں کے طرز تنقید ایک دوسرے سے مختلف ہے۔ جدید شعری تنقید میں اس بات کا بھی امکان ہے کہ رچرڈز ہی نے واضح کیا کہ جدید نظم کے معنی کی دریافت معنی کے تصور کے بغیر شاید ممکن نہیں۔ ناصر عباس نیر نے بھی اس سلسلہ میں بڑا عمدہ تجزیہ پیش کیا ہے۔

”جدید نظم ان کلاسیکی اصناف سے مختلف ہے جس کے معانی کا ابلاغ اس لئے آسانی سے ہو جایا کرتا تھا کہ اس کے قارئین ایک اجتماعی تصور معانی رکھتے تھے جب کہ جدید نظم اس نئے معنی کا انکشاف کرتی ہے جو نظم لکھنے کے دوران تخلیق ہوتا ہے (اور جسے قاری نظم کے مطالعے کے دوران از سر نو تخلیق کرتا ہے یہاں تک کہ خود شاعر نظم لکھنے سے پہلے معنی کا کوئی واضح تصور نہیں رکھتا۔ رچرڈز کے یہاں معنی کا چہارگانہ تصور تھا یعنی فہم، احساس، لہجہ اور منشاء، جب کہ میراجی ایک نظم کے معانی کی وضاحت کرتے ہوئے معانی کی ان قسموں میں امتیاز نہیں کرتے تھے۔ بحیثیت مجموعی میراجی نظم کے معانی کو ایک وحدت خیال کرتے تھے۔ میراجی کی



تنقید کے مطالعے سے احساس ہوتا ہے کہ وہ جدید نظم کی شعریات کو قابل فہم اور قابل قبول بنانے کی جو مساعی کر رہے تھے ان کے لئے نفسیاتی طریق کار ہی موزوں تھا۔ یہ تنقیدی طریق کار جدید نظم کے قارئین اور معترضین پر زور دیا کہ وہ اپنی دروں بینی کی دیوار گرا کر نظم کے جمالیاتی منطقتے میں قدم رکھیں۔ گویا ان کی شعری تنقید کے مخاطب ایک طرف کلاسیکی شاعری کا ذوق رکھنے والے قارئین تھے اور دوسری طرف ترقی پسند شعرا اور نقاد۔“ ۲۰

اس نکتہ کی طرف قاری کی توجہ مذکورہ بحث میں مبذول کرائی گئی ہے کہ میراجی نے نظموں کے تجزیہ میں تنقیدی موقف سے زیادہ تنقیدی طریقہ کار کو اہمیت دی ہے کیونکہ ان کے نزدیک نظموں کے موضوعاتی، بیانی اور شعریاتی تنوع اور اس کی بوقلمونی اہمیت رکھتی ہے۔ یہاں ہم میراجی کے نزدیک یہ سب جدید نظمیں ہی کہلاتی تھیں۔ میراجی کی نگاہ میں وہ باتیں انہیں جدید بناتی تھیں جو کلاسیکی شاعری خصوصاً جو غزل کی شعریات سے جدا تھیں اور معاصر عہد میں لکھی جا رہی تھیں۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ یہ نظمیں ہیئت اور موضوع کی سطح پر بڑا تنوع کا اظہار کر رہی تھیں لیکن جس نوع کی جدید نظمیں میراجی نے قلمبند کی تھیں اس سے اس نظم میں شامل اکثر نظمیں لگا نہیں کھاتی تھیں، دراصل یہاں میراجی ایک سوال سے چشم پوشی کرتے دکھائی دیتے ہیں، وہ سوال ہے کہ جدیدیت اور معاصریت کے امتیازات کیا ہیں؟ دونوں میں جو قدرے مغایرت کے پہلو نمایاں ہیں اسے میراجی Decode کرتے نظر نہیں آتے ہیں۔ اس بات کا قوی احساس میراجی کو بھی تھا لہذا وہ ترقی پسند فن پارہ کے تجزیہ میں اس کا اظہار کرتے تھے، لیکن جب معاصر شعراء کا مطالعہ کرتے ہیں تو جدیدیت اور معاصریت ان کے پیش نظر نہیں ہوتا لیکن راشد کی نگاہ میں جدیدیت اور معاصریت کا فرق روز روشن کی طرح عیاں تھا۔ راشد کا کہنا ہے کہ

”جدیدیت کے معنی معاصریت نہیں ہے یعنی جو شاعر ہمارے زمانہ میں زندگی بسر کر رہا ہے اور شعر کہتا ہے۔ جدید شاعر نہیں کہلا سکتا..... بے شمار شعرا اس وقت موجود ہیں لیکن ”جدید“ نہیں ہیں۔ جدید شاعر صرف وہ ہے جو ”جدید“ شعر کہتا ہو..... جن پر قدامت یا روایت کی مہر ثبت نہ ہو..... جن میں روایتی طور پر جانے ہوئے خیالات احساسات اور علامات وغیرہ کا ذکر نہ ہو..... (یہ سب) قاری کے



حسب توقع نہ ہو سکے بلکہ قاری کے لئے غیر متوقع اور اجنبی ہو۔“ ۱۱

چند اکابرین کی رائے میراجی کی تنقید کے سلسلہ میں تھوڑی بہت ایک دوسرے سے مختلف ہے اور ایسا ہونا بھی چاہئے۔ ایک بڑے ادیب کی پہچان یہ بھی ہے کہ ہر شخص اس کے طرز شاعری اور طرز تنقید کے معاملے میں مختلف رائے رکھے جس سے قاری کے ذوق اور اس کی ادبی تربیت کا پتہ چلے کہ انہوں نے کسی فن پارہ کی پرکھ کے لئے کون سا پیمانہ وضع کیا ہے مثلاً ناصر عباس ایک جگہ میراجی کے متن اور مصنف کے حوالہ سے کہتے ہیں کہ

”میراجی کی تنقید متن اور مصنف کے رشتے کی باریکیوں کے سلسلے میں کچھ زیادہ حساس نہیں رہتی۔“

جب کہ ڈاکٹر رشید امجد کا نکتہ نگاہ اس کے برعکس ہے ان کا کہنا ہے کہ

”وہ اردو کے پہلے نقاد ہیں جنہوں نے فن پارہ کا تجزیہ کر کے فن کار اور فن پارہ کے درمیان رشتوں کو تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔“

لیکن میراجی کے تجزیہ اس بات کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ ان کے یہاں صرف مصنف اور متن کے آپسی رشتے کی تلاش ہی نہیں ہے بلکہ مصنف کی سوانح اور فن پارہ میں کئی طرح کی مماثلتیں بھی تلاش کر لیتے ہیں وہ دونوں کو یکساں اہمیت تفویض کرنے کے قائل معلوم ہوتے ہیں اور دوسری طرف انہیں یہ کہنے میں بھی جھجک نہیں کہ

”آئندہ نسلوں کو کسی فنکار کی ذاتی اور اخلاقی حیثیت سے اتنا تعلق نہیں ہوتا جتنا اس کی تخلیق سے۔“ ۱۲

اپنے نکتہ نظر کی استقامت کے لئے وہ فرامیسی نقاد تھیو فائل گایے کی یہ رائے بھی درج کرتے ہیں کہ

”اگر یوں ہوتا تو ممکن تھا کہ ہم ایک ایماندار انسان کو حاصل کر لیتے لیکن ایک شاعر ہمارے ہاتھوں سے چلا جاتا اور اتھے شاعر اتھے آدمیوں کے مقابلے میں کہیں زیادہ نایاب ہیں۔“

میراجی نے تنقید کے عمل میں کسی ایک خیال کو اہمیت تفویض نہیں کی ہے۔ لہذا ان کی تنقیدی کارگزاریوں کی فہم میں غور و فکر بہت ضروری ہے ورنہ ان کا وہ پیمانہ ہاتھ نہیں لگے گا جن کے سہارے کے بغیر ان کی تنقید کی آفاقیت ہم پر واضح ہو سکے، لہذا ان کی تنقیدی آرا کے محاکمہ اور تجزیہ میں کسی حد

تک شعور کو جگائے رکھنا ضروری ہے۔ کیونکہ معانی کی تلاش میں وہ کن برا عظموں کی طرف نکل جاتے ہیں۔ اس سلسلہ میں کچھ کہنا ذرا مشکل ہے اب دیکھیں کہ وہ نظم کے مطالعات میں نظم کی خارجی اور داخلی ہیئت اور ان کے نتیجہ میں معانی کے امکانات تلاش کرنے کے لئے ایک بار پھر مصنف اور متن کے رشتے کے بارے میں مضراب کچھ یوں لگاتے ہیں اور تھامس مور پر لکھتے ہوئے اس طرح کے سوال چھیڑتے ہیں کہ

”میر تقی میر، غالب اور اقبال ایسے عظیم شعرا کے مطالعے کے لئے اس بات کی قطعی ضرورت نہیں کہ ہم ان شعراء کی سوانح سے واقف ہوں اور ان کے حالات زندگی سے ان کی شخصیت کے بارے میں تصور قائم کر سکیں کیونکہ ان کا کلام ہی ان کی شخصیت اور انفرادیت کا آئینہ دار ہوتا ہے، لیکن انشاء، داغ، اور ایسے دوسرے شعراء کے کلام سے لطف اندوز ہونے کے لئے نہایت ضروری ہے کہ ہم ان کے واقعات حیات کو پہلے جان لیں۔ نہ صرف ان کے ذاتی حالات بلکہ ان کے زمانہ کے حالات جاننا بھی ہمارے لئے ضروری ہو جاتا ہے کیونکہ ان کا کلام ان کے ماحول اور ان کے حالات زندگی کا آئینہ دار ہوتا ہے۔“ ۳۳

اگر ہم ان کے مذکورہ اقتباس کا تجزیہ کریں تو ہمیں اس مختصر سے اقتباس میں شاعری کی تنقید کے کئی اصول وضع ملیں گے۔ پہلی فرصت میں میراجی یہ کہنا چاہتے ہیں کہ عظیم شاعری اور وہ شاعری جو معلومات کا درجہ رکھتی ہے اس میں صرف نوع کا ہی نہیں درجے کا بھی فرق ہے۔ میراجی کی نظر میں بڑے شاعر کا کلام اس کی شخصیت کا ترجمان ہوتا ہے اور ایک عام شاعر کے کلام میں اس کے ماحول اور حالات زندگی کی عکاسی ہوتی ہے۔ یعنی کہ وہ شاعر جو اپنے عہد اور ماحول کی ترجمانی کرتا ہے اس کی شخصیت بقول میراجی بہت وقیع اور رفیع نہیں ہوتی۔ اگر اسے ہم یوں سمجھنے کی سعی کریں کہ بڑے شاعر کے پاس اس کی شخصیت ہوتی ہے اور جب کہ چھوٹا شاعر کسی شخصیت سے سرفراز نہیں ہوتا۔ بقول ناصر میراجی کے اس خیال میں ایک باریک نکتہ یوں چھپ ہوا ہے کہ

”اگر ہم شخصیت سے مراد وژن لیں جسے ایک تخلیق کار مطالعہ، مراقباتی تفکر اور اپنی غیر معمولی طور پر فعال متحلیہ کی مدد سے تشکیل دیتا ہے اور یہی وژن شخصیت کی طرح اس کی پہچان بھی بن جاتا ہے تو ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہی انفرادی وژن اسے شاعری

کی عظمت سے ہمکنار کرتا ہے دوسری طرف ایک عام شاعر کے پاس کوئی وژن نہیں ہوتا، اس کے پاس ارد گرد کے متغیر حالات سے عبارت حافظہ ہوتا ہے۔ لیکن کیا بڑی شاعری یا اس شاعری کو وجود میں لانے والی شخصیت، ماحول سے بیگانہ محض یا ماورا ہوتی ہے؟ غور کریں تو یہاں میراجی نے ایک بار پھر نفسیاتی طریق کار استعمال کیا ہے وہ اس طریقہ کار کے عین مطابق اول یہ تسلیم کرتے ہیں کہ شاعری میں شاعر کی ذات کا انکشاف ہوتا ہے (ذات چھوٹی بھی ہو سکتی ہے اور بڑی بھی، دوم وہ تخلیقی تجربات میں امتیاز کرتے ہیں۔ سوم وہ اس امتیاز کی بنیاد پر محاکمہ کرتے ہیں۔“ ۲۳

میراجی نے اپنی تنقید میں جہاں عظیم شاعری اور معمولی شاعری کے امتیازات کو واضح کرنے کی سعی کی ہے، وہاں نفس شعوری اور نفس غیر شعوری کی بحث بھی چھیڑتے ہیں اور نفس غیر شعوری کو شاعری کا سرچشمہ قرار دیتے ہیں۔ فرائڈ کے یہاں تسکین کی بجائے ارتقا یعنی Sublimation کا نظریہ ابھرتا ہے۔ جیسا کہ مذکور بالا سطور میں یہ بات کہی جا چکی ہے کہ میراجی کا دھیان، نفسیاتی تجزیہ سے زیادہ نفسیاتی طریق کار کو سامنے لاتا ہے، میراجی نے قوم نظر کی نظم، حسن آوارہ کے تجزیہ میں کسی اور نفسیاتی نکتہ کی طرف اشارہ کیا ہے۔

”انسان میں آغاز ہی سے اپنے خیالات کو تشبیہ اور استعارہ کی صورت میں ڈھالنے کا رجحان رہا ہے۔ پھیلے ہوئے کھیت کو دیکھ کر اسے بچھا ہوا بستر یاد آ سکتا ہے۔ سرکٹا ہوا بیڑا اس کے دل میں بڑھاپے کا خیال لا سکتا ہے۔ چار بند کی اس چھوٹی سی نظم میں دنیا کے قدیم ترین پیشہ کی (اور) ایک فن کار کی مکمل سوانح عمری ہمیں یہاں نظر آتی ہے۔ جس کے بنیادی کردار ایک تیزی اور ایک بوڑھے کوڑے کی صورت میں موجود ہیں..... ایک فاحشہ عورت اور ایک عیاش مرد، دونوں انسان ہیں لیکن اس کے احساس و جذبات بے حد مختلف، دونوں خود غرض ہیں، دونوں کو اپنی اپنی دھن ہے اور وہ یوں، ہم نوع، نہیں ہیں شاید اس لئے استعارہ میں دونوں کا بھیس نوعی لحاظ سے مختلف ہے۔“ ۲۵

میرا خیال ہے کہ میراجی اس اقتباس میں لاشعوری طور پر کچھ گھپلے کرتے نظر آتے ہیں یا



انہیں ان باتوں کا پتہ نہیں چلا کہ نئی نفسیات کے ماہرین کا خیال بالکل اس کے برعکس ہے کہ شاعری میں استعارہ سازی کا عمل دراصل نا آسودہ آرزوؤں کا ارتقاء ہے۔ معاشرے میں جو ممنوعات ہیں یعنی کے Taboos کا چلن عام ہے تو ایسی حالت میں تخلیق کا استعارہ کا نہ صرف سہارا لیا ہے بلکہ استعاراتی بھیجیں سے اپنی خواہشات کا اظہار کرتا ہے لیکن اس کی صورت ارتقائی ہوتی ہے اور یہ ارتقائی صورت بنی نوع انسان کے لئے مسرت اور انبساط کا سبب ہوتی ہے۔ لہذا اس کی اپیل عالمگیر ہے لیکن میراجی سے یہاں ایک چوک یوں ہو جاتی ہے کہ وہ اس کو کلیہ (Doctrine) بنا دیتے ہیں اور اس کا اطلاق عمومی طور پر کرنے لگتے ہیں اور وہ بھی نفسیاتی اصول کی عمومیت جس کے پلیٹ میں پوری انسانی برادری آ جاتی ہے۔ جب کہ ضروری نہیں کہ دوسرا شخص بھی پھیلے ہوئے کھیت کو دیکھ کر بچھے ہوئے بستر کے بجائے دسترخوان کا تختیگ سوچ سکتا ہے۔ اس طرح سوکھے پیڑ کو دیکھ کر بجائے بڑھا پائے کے اور کچھ خیال آ سکتا ہے۔ تیسرا کبھی بھی نفسیاتی اصول کو عمومی بنا کر پیش کرنا نہیں چاہئے۔ یہ بات درست کہی جاتی ہے کہ نقاد کسی شاعر کے یہاں استعارہ کا استعمال دیکھتا ہے تو اس کی توجیہ اپنے تناظر میں کرتا ہے۔ میراجی نے بھی قیوم نظر کی نظم کی توجیہ ان ہی مقررہ تناظر میں کرنے کی سعی کی ہے۔

میراجی نے 'اس نظم میں' کے تجزیہ میں ایک ایسی گہری بات کہی ہے کہ یہ نکتہ صرف جدید حسیت کے حامل نقاد ہی کو سوچ سکتی ہے کیونکہ روایتی نقاد یا طن کے لینڈ اسکیپ Landscape تک پہنچ نہیں پاتے۔ نظم کو واقعہ کی حقیقت نگارانہ عکاسی کرنے والے متن کے طور پر پڑھنے کے بجائے ایک لسانی ہیئت کے طور پر پڑھتے ہیں۔ یہ نکتہ دراصل جدید نظم کی لسانی ہیئت کی دین ہے کہ زبان کسی واقعہ کو اس کی اصل صورت میں پیش نہیں کر سکتی۔ واقعہ کی اصل صورت کا تاثر از سر نو خلق کرنے کے لئے جدید نظم زبان و اسلوب اور ہیئت کے تجربوں کو نئے طریقے سے استعمال کرتی ہے۔

”میراجی بالعموم متن میں منکشف ذہنی کیفیت کے مطابق نفسیاتی بصیرتوں کو استعمال کرتے ہیں۔ علاوہ ازیں یہ بھی حقیقت ہے کہ میراجی نے مکمل طور پر تحلیل نفسی سے کام نہیں لیا ہے۔ تحلیل نفسی سب سے پہلے شاعر کے سوانحی کوائف جمع کرتی اور اس میں شاعر کے نفسیاتی تصادمات اور الجھنوں کا سراغ لگاتی ہے اور پھر انہیں نظموں میں ارتقائی صورت میں دریافت کرتی ہے۔۔۔۔۔ میراجی نے بعض مقامات پر سوانح سے مدد ضروری ہے مگر زیادہ تر نظموں سے ہی شاعر کی سوانح کا



سراغ لگانے کی کوشش کی ہے۔ اس طرح انہوں نے اس بات سے کم ہی سروکار رکھا ہے کہ کسی طرح کے سوانح میں نہ کوئی الجھنوں اور محرومیوں کا ارتقاع ان کی نظموں میں ہوتا ہے بلکہ کہیں کہیں تو وہ فرائڈ کے اس تصور کو سرے سے رد کرتے ہیں کہ جنسی ناکامی انسان کو مناظر فطرت کا متوالا بنادیتی ہے۔“ ۲۶

میراجی اپنے تنقیدی تفاعل میں کہیں کہیں کھل کر بات نہیں کرتے بلکہ اشاروں اشاروں میں کئی نکات کی توجیہ کرتے دکھائی دیتے ہیں اس سے ایک بڑا مسئلہ یہ پیدا ہوتا ہے کہ تصورات نقد کا جس طرح ارتقا ہونا چاہئے وہ نہیں ہو پاتا اس کی ایک مثال ہمارے سامنے سلام مچھلی شہری کی نظم ایسا کیوں ہوتا ہے کی ہے۔ خونی پرچم کے نیچے مزدوری کا جب ذکر آتا ہے تو اپنی قوت سے خوش ہو کر باغی نغمے گاتا ہوں میں کے تجزیہ کے وقت ملازم خیال کے لسانی و بیتی تصور کے بجائے نفسیاتی انداز نظر کو بروئے کار لاتے ہیں وہ لکھتے ہیں۔

”لیکن یہ خونی پرچم کیوں ہے؟ اس کی وضاحت اس مختصر جگہ میں نہیں کی جاسکتی یہ بات طویل ہے جس کا اختصار یہ ہے کہ موجودہ زمانے میں جس قدر انقلابی تحریکیں پیدا ہو رہی ہیں خواہ وہ پروپگنڈہ کی ہو خواہ شعر و ادب کی ان کی ساخت میں ایک ازلی اصول کارفرما ہے۔ یہ اصول اذیت پرستی کا ہے۔ مغرب کی موجودہ جنگ اذیت پرستی کا مظاہرہ ہے اور انسان کے ہر عمل میں اس کی کارفرمائی کی دلیل دی جاسکتی ہے لیکن اگر شاعری مفقود ہو تو کہا جاسکتا ہے کہ مزدوروں کا پرچم اس نوجوان کے خون آرزو سے سرخ ہے۔“ ۲۷

میراجی نے جب یہ بات کہی کہ کیا نوجوان کے جس خون آرزو سے مزدوروں کا پرچم سرخ ہوا تو وہ اذیت پرستی کی آرزو ہے؟ میراجی اس کی وضاحت نہیں کرتے کہ آخر وہ اذیت پرستی کی آرزو کیونکر قرار دیا جاسکتا ہے۔ انہوں نے ایک عمومی استعارہ کی نفسیاتی توجیہ کی ہے جس کی وجہ سے ایک نوع کا کنفیوژن پیدا ہو گیا ہے۔ دراصل ترقی پسندوں نے زیادہ تر خونی پرچم کے استعارہ کو انقلاب سے تعبیر کیا ہے تاہم اس میں دورائے نہیں کہ انقلاب و بغاوت کی آرزو یا خواہش میں دبی دبی سی اذیت ضرور مضمر ہوتی ہے۔ لہذا خونی پرچم کو ہم اذیت پرستی کی آرزو کے استعارہ سے عبارت قرار دے سکتے ہیں لیکن میراجی نے اس کی طرف اس طرح سے نہیں کھولیں۔ میراجی نے تنقید کے سلسلہ

میں چند اصطلاحات کا استعمال بھی رواج رکھا ہے لیکن بیان میں وہ وضاحتی یا صراحتی نہیں ہیں، حقیقت کی طرف اشارہ کر کے آگے بڑھ جاتے ہیں۔ جس کی وجہ سے بات مکمل نہیں ہو پاتی اور ابلاغ کے کہیں کہیں مسائل کھڑے ہو جاتے ہیں اس سلسلہ میں ناصر عباس نیر کی یہ بات میراجی کے تصور نقد کے بارے میں کافی اہم ہے۔

”میراجی اپنی تنقید میں اکثر اشارات پر اکتفا کرتے ہیں جس کی وجہ سے ان کی تنقید میں کئی بنیادی تصورات نقد کا ارتقاء نہیں ہو سکا۔ مثلاً تلامذہ خیال کا محض ذکر کر کے آگے بڑھ جاتے ہیں، حالانکہ یہ شعری زبان کا بنیادی تصور ہے میراجی کے معاصر رچرڈز نے زبان کے دو وظائف کا ذکر کیا تھا۔ حوالہ جاتی اور جذباتی، سائنسی زبان حوالہ جاتی ہے جب کہ شعری زبان جذباتی ہوتی ہے جو دراصل کئی تلامذات کو تحریک دیتی ہے۔ تلامذات کی وجہ سے ہی معنی کی شدت جنمیتی ہے، معانی کی کثرت، میراجی کی شعری تنقید کا مدعا نہ بن سکی۔“ ۲۸

کولرج کی یہ بات کافی معروف ہے اور صداقت پر مبنی بھی کہ لفظ کے لغوی معنی سے معنی جتنا پر آم ہوتا ہے اس سے زیادہ تلامذات سے معنی کی کثرت پیدا ہوتی ہے لہذا تلامذہ خیال کا ادب میں کافی اہم کردار رہا ہے۔ نظم کے اسلوبیاتی نظام میں تناؤ اور تضاد کی کیفیت اسلوب و ہیئت کے جدلیاتی تفاعل سے نمودار ہوتی ہے لیکن میراجی اس رمز کو، اپنی تنقید کی تشکیل میں ایک اہم تصور قرار نہیں دے پاتے بلکہ نفسیاتی طریق کار کے اس اصول کو ترجیح دیتے ہیں کہ نظم اساسی طور پر ایک نامیاتی وحدت ہے اور یہ خیال کولرج کا ہے۔ کولرج نے غزل کی ریزہ خیزی کے مقابلے میں نظم کو ایک نامیاتی وحدت قرار دیا ہے، یعنی کہ مصنف کی ذہنی کیفیت ہیئت اور اسلوب وحدت ہے ان تینوں کے درمیان ایک عضولیاتی پیوستگی ہے جسے نامیاتی وحدت سے بھی تعبیر کیا جاتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہیئت اور اسلوب کو ایک روایتی آرائش کے بجائے ایک نفسیاتی صداقت سمجھا جاتا ہے یا متن کے تمام پہلوؤں کا سرچشمہ۔ میراجی رشد کی نظم رقص کے تجزیہ میں کیا کہتے ہیں۔ ذرا دیکھتے چلیں۔

”راشد کے اس ٹکڑے سے نئی فواید کا اظہار بھی ہوتا ہے۔ اس کی بحر سے رقص کا

بہاؤ ظاہر ہے۔ بنیادی رکن فاعلاتن ہے۔ جھٹکے دیتا ہوا اور ہر گردش کو پورا کرتا ہوا

رکن فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتن قاعدا میں بہاؤ ہے اور تن کا ٹکڑا اس بہاؤ کو روک

کر گردش کے دوسرے آدھے دائرہ میں لے جاتا ہے۔ جب یہ رکن متواتر دو یا تین یا چار بار چلتا ہے تو اس کے بہاؤ کا زور بڑھ جاتا ہے اور آخر میں فاعلن یا فاعلات چھوٹا رکن روک کر بحر کا کام دیتا ہے..... رقص کے جس بہاؤ کی اس نظم کے ’ہیرو‘ کی ذہنی کیفیت کے لحاظ سے ضرورت تھی، فن کار نے بنیادی رکن فاعلاتن اس کے عین مطابق منتخب کیا ہے۔ نظم میں ایک جگہ شاعر اس بات کا اظہار کرتا ہے کہ اس کے رقص سے وہ یوں محسوس کر رہا ہے کہ گویا ایک مبہم سی چٹکی چل رہی ہے۔ اس بنیادی رکن کی گردش اور جھٹکوں میں کسی چٹکی کی گولائی سی کیفیت بھی موجود ہے۔“ ۲۹

نظم کا تجزیہ، غزل کی موجودگی میں کی جائے گی۔ ایک طرف عظمت اللہ خان، جوش اور کلیم الدین احمد اور دوسرے نقادوں کے پاس غزل کی مخالفت میں سب سے بڑی دلیل غزل کی ریزہ خیالی رہی۔ کیونکہ نظم کو خیال کے تسلسل، حسن تعمیر، نامیاتی ربط اور وحدت کی حامل قرار دی گئی۔ میراجی کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے نظم کی وحدت کے تصور کو شاعر کی نفسی حالت سے جوڑنے کی سعی کی۔ پورے تجزیہ میں میراجی کی یہ کوشش رہی ہے کہ وہ ہیئت کی بازیگری پر بھرپور نگاہ رکھیں اور اس کی تشکیلی صورت کے مختلف نشیب و فراز پر بھی توجہ مبذول کریں؛ کیونکہ میراجی کی نگاہ میں ہیئت ایک نفسیاتی مظہر سے کم نہیں۔

میراجی کی تنقید کا مہتمم بالشان پہلو نظم کے مرکزی خیال کی تلاش و جستجو سے عبارت ہے اور اس مرکزی نکتہ کو وہ اکثر نفسیاتی زاویہ نظر سے نہ صرف تفہیم کی سعی کرتے ہیں بلکہ اس کی وضاحت بھی بڑی عمدگی سے کیا ہے۔ اختر شیرانی کی نظم ’نحوا قاصد‘ کا تجزیہ کرتے وقت میراجی نے بچے کی نفسیات اور بچے کی دینی صورتحال کا جس طرح مطالعہ اور مشاہدہ کیا ہے وہ اپنی جگہ ایک نظیر سے کم نہیں۔ اس نظم کے سلسلہ میں وہ یوں رقمطراز ہیں۔

”نفسیاتی لحاظ سے ایک اور بات بھی بہت قابلِ تعریف ہے۔ وقت کی تبدیلی کے ساتھ نئے قاصد اور عاشق نوجوان کی ذہنی نشوونما کا لحاظ بھی فن کار نے رکھا ہے۔ اصل قصہ کے کئی سال بعد جب ہیر و اور قاصد کا آمنا سامنا ہوتا ہے تو عاشق کو شرم آتی ہے۔ شاید اسے یہ خیال آتا ہے کہ اگر اب اسے وہ باتیں یاد ہوں گی یہ دل



میں جوانی کی حماقتوں کے متعلق نہ جانے کیا رائے زنی کرنا ہوگا..... اور ننھے  
قاصد کی نگاہوں میں شرارت ہے شاید اسے اس دن کی باتیں یاد آگئی ہیں اور دل  
ہی دل میں اس یاد سے مزے لے رہا ہے۔“

میراجی نے اس طرح کے تجزیوں میں صرف موضوعاتی مطالعہ تک خود کو محدود نہیں رکھا ہے  
بلکہ انہوں نے فنی اور فنی معاملات سے بھی سروکار رکھا ہے۔ میراجی کے اس طرح کے تنقیدی رویہ  
سے آگے چل کر نئی راہیں ہموار ہوتی ہیں اور اردو تنقید ایک نئے رویہ سے آشنا ہوتی ہے۔ شاعری  
میں زبان جب تک خیال سے ہم آہنگ نہیں ہوتی شاعری میں وہ تاثر پیدا نہیں ہوتا جس کی اسے  
توقع ہوتی ہے لہذا میراجی زبان کے تفاعل پر اچھی نظر رکھتے تھے اور اس کے مؤثر کردار کی وضاحت  
بھی کی ہے۔

”شاعر کے ذہن میں ایک خیال یا ایک تصور پیدا ہوتا ہے اور وہ اس کے اظہار کے  
لئے عام زبان سے ہٹ کر خاص اور مناسب الفاظ کی تلاش کرتا ہے جو اس کے  
خیال یا تصورات سے پوری طرح ہم آہنگ ہو۔“

زبان کی تازہ کاری اور جدت و ندرت کسی حد تک عام رویہ سے متمایز بھی ہو سکتی ہے اور  
متماز بھی جس سے ابہام کی صورت پیدا ہو سکتی ہے لیکن میراجی ابہام کو شعر کا حسن قرار دیتے ہیں۔  
”کسی چیز کو واضح طور پر بیان کرنے سے اس لطف کا تین چوتھائی حصہ زائل ہو جاتا  
ہے جو رفتہ رفتہ کسی بات کو معلوم کرنے میں ہمیں حاصل ہوتا ہے۔ اشاروں میں  
سے سوئے ہوئے خواب جاگ اٹھتے ہیں۔“

منظر ممتاز سے گفتگو کے دوران میراجی نے کہا تھا کہ

”دھندلکا اُجالا ادب اور آرٹ کا ایک جزو ہے۔“

میراجی اشاراتی انداز کے علی الرغم روایتی محاسن تشبیہ اور استعارے کے استعمال کو بھی شاعری  
کے حسن کی افزائش کے لئے ناگزیر قرار دیتے ہیں۔ ان کے یہاں لفظوں کے استعمال میں فنی  
چابکدستی اور فنکارانہ ہنرمندی کے شواہد موجود ہیں ورنہ ان کے خیال میں بڑا خیال بھی ادھورا رہ  
جاتا ہے۔ میراجی تصور اور خیال کے باہمی یگانگت اور ایک دوسرے کے لئے غایتی میلان کی پرتیں  
یوں کھولتے نظر آتے ہیں۔



”ہر لفظ ایک تصور یا خیال کا حامل ہے اور اس تصور اور خیال کے ساتھ ساتھ ہی اس کے لوازم بھی ایک ہالے کی مانند موجود ہوتے ہیں۔ لوازم کا یہ ہالہ انفرادی اندازِ نظر کا پابند ہے یعنی ایک ہی لفظ میں زید کے لئے اور تلازم خیال ہے اور بکر کے لئے اور، لیکن ایک ہی زبان سے بہت سے افراد کا مانوس ہونا مختلف افراد کیلئے الفاظ میں قریباً قریباً یکساں تلازم خیال پیدا کر لیتا ہے۔ جب کوئی لفظ ہمارے فہم و ادراک کے دائرہ میں آتا ہے تو یہ تلازم خیال کا ہالہ ذہن میں ایک خاص ہیئت اختیار کرتا ہے اور جب اس پہلے لفظ کے ساتھ کوئی دوسرا لفظ ملایا جائے تو ہالہ اپنی ہیئت کو دوسرے لفظ کی مناسبت سے تبدیل کر دیتا ہے۔“ ۳۱

میراجی نے جہاں اپنے تجزیوں میں نظر کے ساتھ ساتھ خیال کو بھی لازمی قرار دیا ہے وہاں انہوں نے خیال کی تازگی اور نئے پن کا بھی بھرپور اہتمام کیا ہے۔ وقارِ عظیم کے خیال میں ”ان کی نظر عموماً ایسی نظموں اور شاعری پر پڑی ہے جس میں عام روش سے انحراف کے آثار ہیں، جنہوں نے جدت اور نئے پن کو اپنا مسلک بنایا ہے اور جس کی رگوں میں ادبی اور سماجی ماحول سے بغاوت کا خون رواں دواں ہے۔“

میراجی کے پیش نظر ہمیشہ خیال کی ندرت اور ہیئت کے نئے تجربے رہے ہیں حلقہ کی مجالس میں اکثر ادبی گفتگو میں یہ موضوعات زیر بحث رہے ہیں۔ ان کا یہ بھی خیال تھا کہ کسی فن پارہ کی تفہیم پڑھنے والا اس مرکز تک پہنچ جائے جہاں تخلیقی واردات وجود میں آئی ہے۔ اس سلسلہ میں خود میراجی کی رائے کیا ہے۔

”نظموں سے لطف اٹھانے اور ان کو صحیح طور پر سراہنے کے لئے میں نے آج تک یہی طریقہ اختیار کیا ہے کہ ایک بار پڑھ لینے کے بعد میں اسی جگہ کھڑا ہوتا ہوں جہاں ایسا وہ ہو کر شاعر نے اپنا کلام ظاہر کیا ہے اور پھر آغاز سے لے کر نظم کو دوبارہ پڑھنا شروع کرتا ہوں یوں میرا ذہن شاعر کے ذہن کی اس کیفیت سے ہم آہنگ ہو جاتا ہے جس میں اس نے شعر کہا، لیکن اس کے ساتھ ہی اس شاعر کی انفرادی خصوصیت کو بھی مد نظر رکھتا ہوں۔“ ۳۲

میراجی کا کمال اس خوبی میں مضمر ہے کہ وہ تاثرات کے فوری حملوں سے نہ صرف خود کو محفوظ

رکھنے میں کامیاب ہوتے ہیں بلکہ وہ ایک نوع کے احتجاجی چھاپ سے بھی پہلو بچالے جاتے ہیں اور دوسری جانب انفرادی طور پر خصوصیات شعری کو شخصی تاثر سے گزند نہیں پہنچاتے بلکہ اسے علاحدہ کرنے میں کمال کا ہنر رکھتے ہیں۔ میراجی کے اس طرح کے تنقیدی موقف اور مطالعات نے تنقید کے اس رویہ کو بھی اجاگر کیا کہ جو کچھ بھی تلاش کیا جائے وہ نظم کے اندر سے ہوتا کہ معنی کی اصلیت برقرار رہے اور شاعری کے نفسیاتی کوائف کی تنظیم میں بھی آسانی میسر آئے۔

ان کی تنقیدی خدمات کا ایک اہم حصہ شاعروں اور ادیبوں کا مفصل تعارف ہے جو انہوں نے ”مشرق و مغرب کے نغمے“ کے عنوان سے کیا ہے۔ رشید امجد نے اس سلسلہ میں ایک عمدہ بات یہ کہی ہے کہ ”مشرق و مغرب کے نغمے“ مختلف شاعروں کو اردو میں متعارف کرانے کے لئے لکھے گئے ہیں ان تنقیدی جائزوں کی تین خوبیاں ہیں۔

(۱) شاعروں کے کلام کو ان کے ذاتی حالات اور ان کے عہد کے حوالہ سے سمجھنے کی کوشش کی گئی ہے۔

(۲) کلام کا جائزہ لیتے ہوئے مروج فنی اقدار اور اس زبان کے ادب کی بنیادی اقدار کو سامنے رکھا گیا ہے۔

(۳) جائزوں میں تقابلی مطالعہ بھی کیا گیا ہے۔

”میراجی نے ان شاعروں پر تنقید کرتے ہوئے تحریک شعر سے آغاز کر کے ان تصورات کو تلاش کرنے کی کوشش کی ہے جو شعر کے ذریعہ ہمارے احساسات کا حصہ بنتے ہیں۔ میراجی شاعری کو شاعر سے الگ نہیں کرتے بلکہ یہ سمجھتے ہیں کہ کسی کلام کی روح کو پانے کے لئے شاعر کے عہد اور ان کی زندگی سے واقفیت ضروری ہے چنانچہ انہوں نے جس شاعر کا تنقیدی جائزہ لیا ہے اسے اس کے ملک اور اس کے عہد کے سماجی سیاسی پس منظر میں رکھ کر دیکھنے کی سعی کی ہے۔“ ۳۳

رشید امجد نے جو بات کہی ہے وہ میراجی کے اکثر بیانات کی روشنی میں صحیح اور درست تجزیہ ہے لیکن میراجی اس سلسلہ میں ایک دوسری بات کہتے ہوئے بھی نظر آتے ہیں انہوں نے اس سلسلہ میں شاعروں اور ادیبوں کی صف بندی کی ہے۔ بڑے شاعروں کے یہاں سماجی اور معاشرتی حالات ضروری نہیں لیکن چھوٹے درجہ کے شاعروں اور ادیبوں کیلئے سماجی اور معاشی حالات کو ناگزیر قرار دیا

ہے۔ لیکن میراجی کے یہاں اس موقف کے لئے مطلع پورے طور پر صاف نہیں ہے خیر میراجی اس سلسلہ میں اور کیا فرماتے ہیں ملاحظہ کریں۔

”شعراء کے کلام سے لطف اندوز ہونے کے لئے ضروری ہے کہ ان کے واقعات حیات کو پہلے جان لیں کہ صرف ان کے ذاتی حالات بلکہ اس زمانے کے حالات جاننا بھی ہمارے لئے ضروری ہو جاتے ہیں کیونکہ ان کا کلام ان کے ماحول اور ان کے حالات زندگی کا آئینہ دار ہوتا ہے۔“

دوسرے لفظوں میں یوں کہیں کہ میراجی ادب کو ایک تاریخی دستاویز سے تعبیر کرنا چاہتے ہیں۔ ایک ایسی تاریخ ترتیب دینے کے حق میں ہیں جو صرف ایک ادیب ہی رقم کر سکتا ہے اور جس تاریخ میں بادشاہوں اور امراء کے بجائے عوام کے احساسات و جذبات کا ایک مرقع ہونا چاہئے تاکہ ہم اس فن پارہ کے ’معمول‘ سے اس فن کار کی ذاتی زندگی کے علی الرغم اس کے عہد میں بھی جھانک سکتے ہیں۔ ہندوستان کے قدیم شاعر چنڈی داس اور ودیا پتی پر تنقید کرتے ہوئے میراجی نے بیک وقت ان دو شاعروں کی ذاتی زندگی ان کے ذاتی کردار کے رویوں کو منکشف کرنے کے پہلو پہ پہلو اس عہد کی مجموعی صورتحال اور معاشرتی اقدار کی فہم کی بھی کوشش کی گئی ہے۔ میراجی کا یہ ماننا ہے کہ شاعر کی شخصیت سے متعارف ہوئے بغیر ہم اس کے فن کے متنوع ابعاد اور امکانات کو نہ سمجھ سکتے ہیں اور نہ ہی پرکھ سکتے ہیں۔

”جب تک ہم کسی مصنف یا شاعر کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں کے متعلق معلومات حاصل نہ کر لیں ہم ان کی ادبی تخلیقات یا کلام کے بارے میں کچھ نہیں کہہ سکتے کیونکہ ہر مصنف یا شاعر کی تخلیقات خواہ اس کا فنی اصول داخلی ہو یا خارجی اپنی شخصیت کا آئینہ ہوتی ہے۔“ ۳۴

”مشرق و مغرب کے نغمے میں جو شعرا شامل ہیں ان پر غور و فکر کریں تو میراجی کی مخصوص ذہنی دلچسپیوں کی غمازی کے ساتھ ساتھ ان نفسی رجحان و میلانات کے بھی مظہر ہیں جنہوں نے بعد ازاں ثناء اللہ خان کو میراجی بنایا۔ میراجی کا ایک کارنامہ یہ بھی ہے کہ انہوں نے ہر شاعر کی اساسی خصوصیت کو یوں شخصی عنوان بنایا کہ وہ اس شخصیت کی تفہیم کے لئے ایک شناس نامہ بن جاتا ہے چند مثالوں سے اس نکتہ کی وضاحت بڑی آسانی سے ہو سکتی ہے۔



”فرانس کا آوارہ شاعر : فرانسوا ولان“

”مغرب کا ایک مشرقی شاعر: طامس مور“

”فرانس کا ایک آوارہ شاعر : چارلس بودلیئر“

”امریکہ کا تحمیل پرست شاعر: ایڈگر ایلن پو“

اس میں کوئی کلام نہیں کہ اس مجموعہ میں شامل اکثر شعراء ایسے ہیں جن کی زندگی کے مخصوص نفسی میدانات میں خود میراجی کی نفسی سرگزشت کی بعض کڑیاں تلاش کی جاسکتی ہیں۔ اس ضمن میں ولان، بودلیئر، ایڈگر ایلن پو، طامس مور اور ڈی ایچ لارنس وغیرہ کے نام بطور خاص لئے جاسکتے ہیں۔ انہوں نے تنقید لکھتے وقت ایک اور خوبی کو پیش نظر رکھا ہے۔ یعنی کہ تنقید میں تقابلی انداز کو فروغ بھی دیا، مشرق و مغرب کے مختلف شاعروں کے تجزیاتی عمل میں انہوں نے ان کا موازنہ دوسرے شاعروں سے بھی کیا ہے۔ مثال کے طور پر سیفوی کی عشقیہ شاعری اور جرمن شاعر ہائسنے کی شاعری میں اس کے محبوب کے ناموں، ماریہ، ریمیا اور ریوے قاف کا ذکر کرتے ہوئے وہ اس کا تقابل اختر شیرانی کی سلئی سے کرتے ہیں۔ اس طرح ہائسنے کی ناکام محبت کو میر کے حوالہ سے بھی سمجھنے کی سعی کی ہے اس تقابلی مطالعہ کی ایک مثال یوں ہے۔

ہائسنے نے کبھی اس عورت کا نام تک زبان پر نہ آنے دیا اور میر تقی میر کی طرح ساری عمر غیر سرزمین پر جا کر گزاری۔ اس طرح وہ قدیم شاعر وڈیاپتی کا تقابل امیر خسرو سے کرتے ہیں کہتے ہیں کہ:

”اس کی مثال بالکل ایسی ہے جیسے امیر خسرو کو اردو اور ہندی دونوں زبانوں میں ایک ابتدائی درجہ حاصل ہے۔“

”مشرق و مغرب کے نئے“

یوں تو میراجی کوئی باضابطہ محقق نہیں تھے لیکن ان کی تحریروں میں کہیں کہیں تحقیق کے بھی شواہد مل جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر انہوں نے یہ لکھا کہ

”جدید تحقیقات کے بعد بنگال کے نقادوں نے حقیقت سے واقف ہو کر اس بات

کو مان لیا ہے کہ وڈیاپتی بہار کا بھٹلی شاعر تھا اور بنگالی زبان کا پہلا شاعر چنڈی

داس تھا۔“

میراجی ”مشرق و مغرب کے نئے“



میراجی نے تنقیدی رائے زنی میں کبھی بھی انتہا پسندی کو راہ نہیں دی، بلکہ اعتدال اور میانہ روی کا راستہ چننا وہ ایک طرفہ رائے سے ہمیشہ گریز کرتے رہے۔

”نئی شاعری اپنے بلند اور وسیع امکانات کے باوجود ابھی ایک تجربہ ہے۔ ایک ایسا

تجربہ جس سے فوری تکمیل کی توقعات بے معنی اور نامناسب ہے۔“

اس طرز تنقید سے رواداری اور میراجی کی وسعت نظری کا بھی اندازہ ہوتا ہے کہ ان کی فکر و نظر میں کشادگی کے ساتھ شخصی دیانت بھی شامل تھی، وہ ایک ایماندار نقاد تھے، نئے تجربوں کے اظہار میں کسی قسم کی رکاوٹ کو آڑے آنے نہیں دیا یہ کہنے سے بھی نہیں چو کہ یہ تجربات نئے نئے ہیں اس لئے اسے چلن میں آنے میں وقت لگے گا۔

میراجی کی طرز تنقید کے سلسلہ میں صلاح الدین احمد کی یہ چچی تلی رائے بھی دیکھتے چلیں کہ انہوں نے میراجی کی صرف نثر ہی نہیں بلکہ ان کے تنقیدی طریق کار کا بڑا ہی عمدہ اور بلیغ جائزہ پیش کیا ہے:

”میراجی کی تخلیقات نثر کا ایک حیرت انگیز امتیاز یہ بھی ہے کہ اس کے سامنے اس مزاج کی نثر کا کوئی نمونہ موجود نہیں تھا جس زمانے میں اس نے یہ تنقیدیں لکھی ہیں۔ جدید نقاد ابھی پروان چڑھ رہے تھے اور انہوں نے فقط غلوں غاں کرنا سیکھا تھا۔ اس اعتبار سے ہم میراجی کو بجا طور پر اردو کی جدید شعری تنقید کا مورث کہہ سکتے ہیں۔“ ۳۵

میراجی کی تنقید کے حوالہ سے بس اب اتنی بات کہنی ہے کہ میراجی دراصل اپنے تمام تجزیوں میں شعوری یا لاشعوری طور پر اس اصول شعر کو پیش نظر رکھتے تھے کہ نئی نظم سے اظہار پانے والی کیفیت، احساس یا پھر تجربہ شاعر کا ذاتی تجربہ ہوتا ہے جس تک رسائی شاعر کی ذات کے توسط سے ممکن ہے اور اس ذات کی فہم کے لئے خود اس کی ذات کو معرض تفہیم میں لایا جاسکتا ہے اور شاعر کی سرگزشت بھی اس کی ذات میں کہیں نہ کہیں اپنی جھلکیاں دکھاتی ہے اسی نکتہ نظر سے میراجی کی تنقید کو صدمہ پہنچتا ہے وہ یہ کہ اس سے نظم کی فہم کے آفاق سمٹ جاتے ہیں اور شعر کی فہم کی راہ میں کئی تحدیدات کھڑی ہو جاتی ہیں۔ ٹی ایس ایلیٹ اور دوسرے مغربی ناقدین نے شعری تجربے کی انفرادیت پر میراجی کی تصدیق لگائی مگر اسے شاعر کی ذات اور شخصیت کا ترجمان قرار نہیں دیا۔

میراجی کی تنقید کئی طرح کے سوالات چھوڑ جاتی ہے۔ ان کے یہاں اس سوال کا کوئی جواب دستیاب نہیں ہے کہ کیا نظم میں Personified ہونے والی کیفیت ہی واحد اور تمام کیفیت ہوتی ہے یا ایک خام کیفیت شاعر کے ذہن میں پہلے سے موجود ہوتی ہے جو نظم میں اپنی قلب ماہیت کرتی ہے؟ ڈاکٹر محمد اجمل کا کہنا ہے کہ

”ہر فن کار اپنے فن کے ذریعہ اپنی شخصیت میں ربط اور ہم آہنگی تلاش کرتا ہے۔ ربط اور ہم آہنگی یوں تو سبھی تلاش کرتے ہیں لیکن فن کار جذبات کے اظہار کے ذریعہ خود آگہی حاصل کرتا ہے اور خود آگہی میں ایسا ربط تلاش کرتا ہے جس کا مرکز وہ خود ہوتا ہے۔“ ۳۶

میراجی نے ’در اصل نظم کے انہام و تفہیم کا جو طریقہ اختیار کیا ہے اس میں نظم ایک آئینہ کی طرح ہے جس میں مصنف کی ذات اور اس کا ماحول پوری طرح منعکس ہوتا ہے۔ اس سلسلہ میں میراجی نے اپنی ایک رائے کا بڑی قطعیت سے اظہار کیا ہے۔

”جب تک ہم کسی مصنف یا شاعر کی شخصیت کے مختلف پہلوؤں کے متعلق معلومات حاصل نہ کر لیں۔ ہم اس کی ادبی تخلیقات یا کلام کے بارے میں کچھ نہیں کہہ سکتے کیونکہ ہر مصنف یا شاعر کی تخلیقات خواہ اس کا فنی اصول داخلی ہو یا خارجی اس کی اپنی شخصیت کا آئینہ ہوتی ہے۔“

میراجی نے خود اپنی تنقید کے دائرے کو غیر ارادی طور پر محدود کر لیا ہے۔

”کیونکہ نظم کا شخصی تصور انہیں نظم کی تفہیم اور تشریح تک محدود رکھتا ہے۔ ان کے تجزیہ بھی در اصل نظم میں ظاہر ہونے والے اس شخصی تجربہ کی تفہیم کا فریضہ انجام دیتے ہیں جس میں معنی کی وسعت ہوتی ہے، نظم واحد معنی میں مقید ہوتی ہے۔ نظم کے شخصی تصور میں معانی کی کثرت کی گنجائش ہی نہیں ہوتی اور کہیں سے ایک سے زائد معنی جھلک دکھاتے بھی ہیں تو انہیں واحد مرکزی معنی میں گوندھ دیا جاتا ہے اور اس ضمن میں شخصیت کو بطور گوند استعمال کیا جاتا ہے۔ یہ ایک طرح نظم کے وجود کے نہایت اہم اسرار کا انکار ہوتا ہے۔ ان اسرار کا جو نظم میں زبان کے استعاراتی کردار، شعریات اور روایت کے غیر تجانس عناصر کی غیر متوقع آمیزش کی وجہ سے

پیدا ہوتے ہیں اور جس کی وجہ سے نظم شخصیت اور زمانے دونوں کو عبور کر جاتی ہے اور اس میں معانی کے بہاؤ کی ایک انوکھی صفت پیدا ہوتی ہے..... نظم کی مختلف اور کثیر معنیاتی سطحوں کی دریافت، نظم کی تعبیر کے ذریعہ ممکن ہے اور تعبیر نظم کے مکمل ہوتی اور شخصی تصور کے بغیر ناممکن ہے۔ نظم کا لاشخصی تصور ان محدودات سے آزادی دلاتا ہے جو مصنف کی شخصیت یا اس کے ماحول کے بنیادی حوالہ بنانے کی وجہ سے نظم کو گھیرے ہوتی ہیں۔ لاشخصی تصور نظم کو اس وسیع اور متنوع تناظر سے منسلک کرتا ہے جو ایک طرف ثقافت و شعریات کے نام سے موسوم ہے اور دوسری طرف تاریخ اور نئے علمی تناظرات سے عبارت ہے۔“ ۳

ناصر عباس نیر کی یہ پوری بحث ایلٹ کا مشہور زمانہ جملہ "Poetry is an escape from Personality" یعنی کہ شاعری شخصیت سے گریز کا نام ہے۔ اس کے طواف کرتی دکھائی دیتی ہے اس لئے ناصر بار بار لاشخصی تصور کے حوالہ سے بحث قائم کرتے ہیں اس میں کوئی شک نہیں کہ نظم کا شخصی تصور نظم کی تفہیم اور اس کی تشریح کے دامن کو پھیلانے کی بجائے سمیٹنے کا کام کرتی ہے کیونکہ نظم کے شخصی تصور میں معانی کی کثرت کا امکان کم ہو جاتا ہے۔ یہ ایک بدیہی صداقت ہے کہ لفظوں کے دروبست اور استعاراتی صرف سے معنی کے نئے امکانات کے ذروائے جاسکتے ہیں کیونکہ نظم میں معانی کی کثرت کی جلوہ سامانی، نظم کی تعبیر کے ذریعہ ہی ممکن ہے۔ اس لئے ناصر نے اپنے اس تجزیہ میں لاشخصی تصور پر زیادہ زور صرف کرتے نظر آتے ہیں، بہر کیف یہ میراجی کی تنقیدی سرمائے کو سمجھنے کا ایک منفرد طریقہ کار ہے۔ لیکن میراجی سے اس طرح کے توقعات قائم کرنا کیا انصاف ہے؟ کیونکہ وہ اس وقت نظم کی تنقید لکھ رہے تھے جب ان کے سامنے کوئی ایسی نظیر نہیں تھی۔ بقول محمد صلاح الدین کے چند نقاد صرف غوں غاں کر رہے تھے کیونکہ نظم کی تنقید کا جو ماڈل میراجی نے قائم کیا ہے وہ اس وقت کے تنقیدی تناظر میں کم اہمیت کا حامل نہیں ہے وہ اردو تنقید میں ایک نیا طرز احساس، طرز فکر کے علی الرغم ایک نیا تنقیدی محاورہ بھی خلق کر رہے تھے۔ میراجی کی یہ بہت بڑی خدمت ہے کہ انہوں نے نہ صرف نئے راستوں کی طرف ہماری توجہ کی باگ کو موڑا بلکہ نظم کو ایک وحدت سمجھ کر اسے سمجھنے کی سعی بھی کی اور دوسروں کو بھی اس راہ پر لگایا۔ نظم کے تجزیاتی مطالعہ کا ایک روپ رکھا تیار کیا۔ انہوں نے اس وقت جدید نظم کی تفہیم کا سامان مہیا کیا جب جدید نظم مختلف انواع



رکاوٹوں اور مشکلات سے دو چار تھی اور اپنی بقا اور بحالی کے لئے کوشاں تھی اور نئی شعری جمالیات سے نئی نسل کو روشناس کرانے کے لئے کمر بستہ تھی۔ آخر میں بس اتنا ہی کہوں گا کہ بیسویں صدی کے ربع اول میں اردو تنقید کی کم مائیگی اور بے بضاعتی کے پیش نظر میراجی کی تنقیدی کاوش اور ان کی بصیرتیں آئندہ کیلئے ایک نشان راہ ہے جس کی روشنی میں راج جدید اردو تنقید کا قصر تیار ہو رہا ہے۔

## حواشی

- (۱) Making of literature by Scott, James. P. 325
- (۲) introduction to the Study of literature by Hudson. P. 346
- (۳) روح تنقید، محی الدین قادری زور۔ ص: ۳۳۴
- (۴) ڈاکٹر انور سدید، اردو ادب کی تحریکیں
- (۵) ناصر عباس نیر، اس کو اک شخص سمجھنا تو مناسب ہی نہیں، ص: ۱۳۴
- (۶) میراجی۔ اس نظم میں، ص: ۱۷
- (۷) میراجی۔ اس نظم میں، ص: ۳۰
- (۸) میراجی۔ اس نظم میں، ص: ۲۶
- (۹) ایضاً ایضاً
- (۱۰) رشید امجد، میراجی فن اور شخصیت، ص: ۱۹۹
- (۱۱) میراجی۔ اس نظم میں، ص: ۲۶۰
- (۱۲) میراجی۔ اس نظم میں، ص: ۵۸
- (۱۳) میراجی۔ اس نظم میں، ص: ۱۰۵
- (۱۴) وقار عظیم، میراجی کی تنقید، شمارہ ۱۹، جدید ادب (میراجی نمبر) مرتب: حیدر قریشی
- (۱۵) ایضاً ایضاً، ص: ۱۳۷
- (۱۶) جابر علی سید، میراجی اور عملی تنقید، ص: ۱۳۸
- (۱۷) میراجی۔ اس نظم میں، دیباچہ



- (۱۸) رشید امجد 'میراجی فن اور شخصیت' ص: ۲۰۳
- (۱۹) ممتاز بیگم، بحوالہ رشید امجد 'میراجی فن اور شخصیت' ص: ۲۰۴
- (۲۰) ناصر عباس نیر۔ اس کو اک شخص سمجھنا تو مناسب ہی نہیں۔ ص: ۳۶-۱۲۵
- (۲۱) ن م راشد، مقالات راشد۔ مرتبہ شیماء مجید، اسلام آباد، ص: ۸۱/۲۰۰۲، ۸۰/۲۰۰۲ء
- (۲۲) میراجی 'مشرق و مغرب کے نغمے' ص: ۷۶
- (۲۳) ایضاً ایضاً ایضاً ص: ۸۷
- (۲۴) ناصر عباس نیر۔ اس کو اک شخص سمجھنا تو مناسب ہی نہیں، ص: ۱۴۲
- (۲۵) میراجی 'اس نظم میں' ص: ۴۴
- (۲۶) میراجی 'اس نظم میں' ص: ۲۶۳
- (۲۷) ایضاً ایضاً ایضاً ص: ۸۸
- (۲۸) محمد صلاح الدین احمد۔ 'مشرق و مغرب کے نغمے' ص: ۱۸
- (۲۹) ناصر عباس نیر۔ اس کو اک شخص سمجھنا مناسب ہی نہیں، ص: ۱۴۸
- (۳۰) میراجی 'اس نظم میں' ص: ۲۶۳
- (۳۱) ایضاً ایضاً ایضاً ص:
- (۳۲) ایضاً ایضاً ایضاً
- (۳۳) رشید احمد 'میراجی فن اور شخصیت' ص: ۲۰۸
- (۳۴) میراجی 'اس نظم میں'
- (۳۵) محمد صلاح الدین احمد 'مشرق و مغرب کے نغمے' ص: ۱۸
- (۳۶) ڈاکٹر محمد جمیل 'مقالات'، جمل لٹریچر، ادارہ ثقافت اسلامیہ، ۱۹۸۷ء، ص: ۲۵۴
- (۳۷) ناصر عباس نیر۔ اس کو اک شخص سمجھنا مناسب ہی نہیں



## میراجی کا انفراد

میراجی کی ہمہ جہت تخلیقی شخصیت پر گفتگو کرنے سے پہلے تھوڑی بہت باتیں اقبال کے شعری کمالات سے کرنی ضروری ہے اس لئے کہ انہوں نے میراجی اور رشد سے پہلے جدید اردو نظم کی ترویج و ترقی میں اپنا خون جگر صرف کیا ہے اور جدید اردو نظم کو استقامت اور استحکام بخشنے کی گراں قدر کوشش کی ہے۔ میں نے کسی باب میں اقبال کے حوالہ سے تفصیلی ڈسکورس قائم کی ہے اور ان کے فکری اور فلسفیانہ جہتوں سے مکالمہ بھی قائم کیا ہے۔ اس میں دورائے نہیں کہ ان کا نظریہ مردِ مومن اور انسانِ کامل آج کے انٹینی ہیرڈ کے تصور سے میل نہیں کھاتا لیکن ان کے بڑے شاعر ہونے سے کسے انکار ہو سکتا ہے۔ عطف کی بات تو یہ ہے کہ اس زمانہ میں نظم نگاروں کی تعداد چھٹی خاصی رہی ہے جن کا فن اور شخصیت بیک وقت مختلف اور متضاد تصورات اور رجحانات کی مظہر ہے میراجی اور رشد سے قبل اقبال نے جدید اردو نظم کی روایت قائم کرنے کی جو مربوط کاوش کی ہے اسے سمجھے بغیر منظر نامہ میں دیگر شعراء کے کلام سے ڈسکورس قائم کرنا تھوڑا مشکل امر ہے۔

اقبال جدید اردو نظم کے فنی، تکنیکی و تاریخی ارتقاء میں ایک اہم مقام کے مالک ہیں انہوں نے نہ صرف جدید اردو نظم کی تشکیل و تعمیر میں فنی بالیدگی اور تکنیکی آگاہیوں سے کام لیا ہے بلکہ جدید اردو نظم کو نئے تصورات اور نئے خیالات سے ہمکنار بھی کیا بلکہ اس کی بحالی کے لئے نئے براعظموں کی سیر بھی کرائی ہے موضوعاتی تنوعات کے علی الرغم جدید رجحانات اور نئے میلانات کا بھی خیر مقدم کیا ہے ان کے ہاں روایتی بیئت کے احترام کے ساتھ نئی پتوں کا اہتمام بھی ملتا ہے۔

اقبال کی نظمیں ایک مفکر شاعر کے گہرے اور وسیع افکار و خیالات کی بہترین آئینہ دار ہیں انہوں نے مغربی شاعری سے جہاں استفادہ کیا ہے وہاں وہ نئے طرز پر نظمیں کہنے کی عمدہ کوششیں کی

ہیں ان کی ابتدائی نظمیں ان کے ذہنی اضطراب اور ان کی باطنی جدلیات کے اہم شناس نامے ہیں۔ انہیں کچھ نیا کہنے کی بڑی لالچ رہتی تھی لہذا اپنے طور پر ایک نئے طرز احساس کو راہ دینے کی سعی بھی کی ان کے کلام سے اس بات کا بخوبی اندازہ لگتا ہے کہ ان کے دل میں سچے شاعرانہ خیالات موجزن ہیں اور وہ افکار و خیالات کے اظہار کے لئے نئے نئے سانچوں کی تلاش میں بھی سرگرداں دکھائی دیتے ہیں۔ اقبال کی نظموں میں معنوی طور پر جو موضوعات سایہ فگن ہیں وہ ہیں فطرت نگاری اور فطرت سے ایک نوع کا مکالمہ اور دوسرا اپنے جذبہ قومیت یہ دور جہانات اقبال کی بہت سے نظموں میں نہ صرف کارفرما ہیں بلکہ ان کے دبیز اثرات کے شواہد بھی موجود ہیں۔ جیسا کہ میں نے ابتداء میں کہا کہ اقبال مغربی شاعری سے متاثر تھے لیکن اسے وہ اپنی خداداد پر اتارنے کی کوشش کی۔ خلیفہ عبدالحکیم ایک جگہ رقمطراز ہیں کہ:

”اقبال کی ۱۹۰۵ء تک کی نظموں میں انگریزی شاعری کا اثر غالب رہا۔ کئی نظمیں انگریزی نظموں کا آزاد اور دلکش ترجمہ ہیں۔ کئی نظمیں ایسی ہیں جو ترجمہ تو نہیں لیکن انداز تاثر و فکر اور اسلوب و بیان انگریزی ہے۔“

اقبال نے چند کامیاب چھوٹی چھوٹی نظمیں بھی لکھی ہیں جن کا مرکزی خیال یوں تو مغربی شعرا سے ماخوذ ہے لیکن زبان، سلیس اور انداز بیان سرج الفہم رکھا ہے تاکہ نظموں کے ابلاغ میں کوئی شے مانع نہ ہو۔

اس میں کوئی کلام نہیں کہ قیام یورپ میں اقبال کو یورپی تہذیب کے مختلف پہلوؤں اور اس کے متنوع زاویوں سے روشناس ہونے کا موقع ملا اور اپنے مشاہدہ کے حوالہ سے یہ نتیجہ اخذ کیا کہ لاکھ ماڈی اور سائنسی ترقی کے بعد بھی انسان کے لئے سکون اور نا آسودگی کے یہ ضامن قطعی نہیں ہیں کیونکہ مادیت پر زیادہ اصرار کی وجہ سے پوری قوم روحانیت سے دور جا پڑی ہے جس کے نتیجہ میں یورپ کا ہر فرد ذہنی اور روحانی سطح پر بنجر پن اور ایک نوع کی داخلی سطح پر ویرانی کے احساس کا شکار نظر آتا ہے۔ انہوں نے اس پوری صورتحال کا نہ صرف جائزہ لیا بلکہ وہ اپنے طور پر ایک نتیجہ پر پہنچے جہاں انہیں اس طرح کا شعر کہنا پڑا۔

اور تمہاری تہذیب اپنے خنجر سے آپ ہی خود کشی کرے گی

جو شاہنشاہ نازک پہ آشیانہ بنے گا ناپائیدار ہوگا

اقبال کی یہ بات ایک طرح سے پیش گوئی ثابت ہوئی۔ ۱۹۱۴ء کی پہلی جنگ عظیم اس کی بہترین گواہ ہے۔ پروفیسر احتشام حسین نے اقبال کے مشاہدات اور اس طرح کے غور و فکر کو اپنے الفاظ میں مقالہ اقبال بحیثیت شاعر اور فلسفی میں یوں گویا ہوئے۔

”اتہوں نے پہلی دفعہ یورپین سیاست کی بازی گری دیکھی وہاں کی تمدنی زندگی اور کھوکھلے پن کا مشاہدہ کیا۔ فرنگیوں کے اصول زندگی کی ظاہری اور باطنی کیفیات پر نگاہ ڈالی۔ مختلف قوموں کی وہ آویزش دیکھی جو ایک دوسرے پر قابو پانے کے لئے ان کے درمیان جاری تھی۔ وطنیت اور نسل پرستی کا وہ بڑھتا ہوا طوفان نگاہوں کے سامنے آیا جو دوسروں پر عرصہ زندگی تک کر دینا چاہتا تھا۔“ ۲

یہ امر مسلمہ ہے کہ اقبال اس دور کے اہم شاعر ہیں۔ جدید اردو نظم کو نئے خیالات کے آفاق سے روشناس کرانے کے ساتھ ان خیالات کی ہمہ گیریت سے ہم رکاب رکھنے میں بھی کامیاب ہوئے لیکن اس بات سے بھی انکار مشکل ہے کہ ان کے ہاں بہت سی نظمیں ایسی بھی ہیں جو ان کے شایان شان نہیں کہی جاسکتیں کیونکہ یہ نظمیں سوز و ساز اور درد و داغ سے بہت حد تک تہی داماں ہیں جدید ادیبوں میں ایک طبقہ ایسا بھی تھا جس کے نزدیک فن پارہ کی قدر و منزلت بہ نسبت افکار و خیال کے زیادہ تھی۔ وقت کے ساتھ ساتھ اقبال میں فلسفہ اور مذہب نے اپنی حاکمیت قائم کر لی۔ دراصل یہ بات اقبال کے شعری سفر میں ایک Turning Point ثابت ہوئی۔ ہمیں سے ان کی فلسفیانہ و مذہبی شخصیت اور شاعرانہ پرسونا کے درمیان ایک نوع کی آویزش اور کشمکش کا آغاز ہوا۔ یہ کشمکش ایک جدلیاتی صورتحال اختیار کر لیتی ہے کبھی مذہب ان پر حاوی ہو جاتا ہے تو کبھی شاعرانہ جذبہ و احساس ان کا شیوہ خاص بن جاتا ہے اور اس طرح کی کیفیت کی بنیاد پر بعض اکابرین اقبال کی شاعرانہ عظمت پر تاکید نشان لگانے سے بھی باز نہیں آئے ان میں ایک نام کلیم الدین احمد کا بھی ہے وہ لکھتے ہیں:

”اقبال شاعر تھے اچھے شاعر تھے اور زیادہ اچھے شاعر ہو سکتے تھے اگر وہ شاعر ہونے پر قناعت کر لیتے اور پیغمبر بننے پر مصر نہ ہوتے۔ اس پیغمبری نے ان کی شاعری پر کاری ضرب لگائی لیکن کاری ضرب کے بعد بھی ان کی شاعری باقی رہی اور یہ ان کی شعری جاننداری کے ثبوت ہے۔“ ۳

اقبال اردو شاعری کی روایت میں ایک ایسے شاعر کی حیثیت سے ایستادہ ہیں جن کی سراہنا



کرنے والوں کی بھی ایک لمبی فہرست ہے۔ اقبال کو بڑا شاعر ماننے کے لئے ان کی اپنی ادبی ترجیحات ہیں۔ چند لوگ ان کے تصورات کو زمین سے نہ جڑے ہونے کی وجہ سے رد کرتے ہیں۔ بعض حضرات ان کے خیالات کو 'Eutopia' قرار دیتے ہیں۔ مثال کے طور پر اختر حسین رائے پوری کی یہ رائے ان کی شاعری اور ان کی فکری جولانیوں سے متعلق کچھ یوں ہے۔

”اقبال کا فلسفہ زندگی کہتا ہے کہ دنیا کو سائنس اور مشینی صنعت سے منہ موڑ کر قدیم مذہبی نظام کی طرف آنا چاہئے جس کی تدوین مومنوں کے ہاتھ ہوگی۔ یہ نظام قائم کرنے کے لئے شاہین کی مثال پر عمل کرنا ہوگا۔ یعنی بوقت ضرورت جبر سے کام لینا ہوگا۔ ظاہر ہے کہ مغربی سائنس اور صنعت و حرفت کی مخالفت اور ایک بہتر اخلاقی نظام کے نام ایک اقلیت کی ڈکٹیٹری فاشزم کے بنیادی عناصر یہی ہیں۔ غالب میں فرق ہو سکتا ہے لیکن روح وہی ہے۔“

ان آراء کے باوجود اقبال کی جدید اردو نظم ایک اہم عطا ہے کہ انہوں نے پابندیت اپناتے ہوئے بھی غیر معمولی تجربوں سے جدید اردو نظم کو نہ صرف آشنا کیا بلکہ آئندہ کے تجربوں کے لئے نئی رائیں بھی ہموار کیں۔ لہذا اگر یہ حیثیت مجموعی ان کی خدمات کا جائزہ لیا جاتا ہے تو پتہ یہ چلتا ہے کہ انہوں نے ہر دو سطح پر یعنی کہ معنوی اور صوری دونوں سطحوں پر اردو شعر و ادب کو نہ صرف مالا مال کیا بلکہ جدید اردو نظم کو ایک نئے ذائقے سے ہم کنار بھی کیا۔

میراجی کے زمانہ میں اس وقت شعری منظر نامہ پر اقبال کی دھوم تھی اور ان کا نقش بہت گہرا تھا، لیکن میراجی فیض اور راشد کم دبیش عمر کے قدرے تفاوت کے باوجود ایک دوسرے کے معاصر تھے۔ فیض طرز اظہار کی سطح پر میراجی اور راشد سے بالکل مختلف تھے جب کہ میراجی اور راشد میں مغائرت کے علی الرغم مشابہت کے روشن نشانات بھی موجود ہیں۔ اس میں کوئی کلام نہیں کہ اقبال کے بعد اردو نظم کے حوالہ سے معروف شعری ردیہ سامنے آئے اور ان کے انحصار کی سطحیں بھی مختلف اور جدا ہیں۔ پہلی سطح تو ان شعراء پر مشتمل ہے جنہوں نے اقبال کے شعری لہجہ اور ردیہ سے خوشہ چینی کی مثال کے طور پر جوش، حفیظ اور ان کے معاصرین یہاں تک کہ ترقی پسند شعراء جن کا اقبال سے نظریاتی تصادم تھا وہ لوگ بھی اقبال کے شعری اسلوب اور لہجہ سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکے دوسری سطح جو داخلیت کے رجحان کا آئینہ دار تھا جس کی نمائندگی صحیح معنوں میں راشد، میراجی اور کسی

حد تک تصدق حسین خالد کر رہے تھے۔ کئی نامور شعرا جدید خیالات اور نئے طرز احساس کی ترجمانی پر کمر بستہ تھے ان میں مجید امجد، قیوم نظر، یوسف ظفر، اختر الایمان، مختار صدیقی، ضیاء جالندھری اور دیگر شعراء لیکن ہمیں سر دست میراجی کے شاعرانہ انفراد کے حوالہ سے ان شعراء کی تخلیقات سے بحث قائم کرنی ہے جو ہیئت اور شعری جہت ہر دو سطحوں پر مماثلتیں رکھتے ہیں بلکہ اپنے طرز احساس اور طرز اظہار کی بناء پر انفرادیت بھی۔ میراجی، راشد اور خالد نے ایک نئے اسلوب کی نہ صرف تلاش و جستجو کی بلکہ اپنے مختلف تجربوں کے حوالہ سے ایک نیا ڈکشن اور ایک نئے اسلوب کی تشکیل بھی کی۔ میراجی، راشد اور تصدق حسین خالد نے اپنے افکار اور خیالات کی ترویج کے لئے آزاد نظم کا سہارا لیا اور جدید اردو نظم کو داخلیت کے کوائف سے بھی ہٹکار کرنے کی عمدہ کاوش کی۔ میراجی کی نظمیں دو قسم کے ردیوں پر منتج ہیں۔ ایک حصہ اُمید اور رجائیت کے ارتسامات سے مملو نظر آتا ہے تو دوسرے حصہ میں یاس، سکک اور زندگی کے خاتمہ کی سمت نمائی نظر آتی ہے یوں تو میراجی کی نظموں کا رخ زندگی کے خاتمہ یعنی موت کی طرف ہے، میراجی موت کے آگے سینہ سپر ہو کر اپنی مدافعتی قوتوں کو انگیز کرتے دکھائی دیتے ہیں۔ نظموں کے بطون میں غوطہ زن ہوا جائے تو اس کے شواہد بڑے مضبوط ملتے ہیں کہ ان کے یہاں حیات و موت کی کشمکش، پیکار اور آویزش سے ان کی نظم کے کردار کی استقامت اور استحکام عبارت ہے۔

اردو میں آزاد نظم کو باضابطہ کس نے رواج دیا اس سلسلہ میں اکابرین میں اتفاق کم اور اختلاف زیادہ پایا جاتا ہے لیکن میراجی کا اس سلسلہ میں اختصاص یہ ہے کہ انہوں نے کسی بھی لمحہ اس بات کا دعویٰ نہیں کیا کہ سب سے پہلے آزاد نظم کی داغ بیل انہوں نے ڈالی ہے۔ دعویٰ کرنے والوں میں خالد اور راشد کا نام سامنے آیا ہے جب کہ میراجی کی نظمیں ۱۹۳۲ء سے آزاد نظم کا سراغ لگتا ہے۔ میری بہترین نظم 'مرتبہ حسن' عسکری میں خالد نے یہ کہہ کر کہ نظم آزاد کو اردو شاعری میں سب سے پہلے انہوں نے متعارف کرایا اور نام راشد نے یہ بیان دے کر کہ ۱۹۳۲ء کے بعد اپنے انفرادی رنگ میں اردو میں آزاد نظم غالباً سب سے پہلے میں نے لکھی اس طرح راشد نے ادویت کا دعویٰ کر کے دستار فضیلت اپنے سر باندھنی چاہی لیکن کوئی اس حوالہ سے ریکارڈ نہیں پیش کیا۔

میرا یہ قطعی موضوع نہیں ہے کہ آزاد نظم کس نے شروع کی اور اس کا قلم کس نے پہلے لگایا، میری بحث صرف اس بابت سے ہے کہ راشد، خالد، ورنہ دوسرے شعراء کے رہتے ہوئے میراجی کی

انفرادیت، جدید اردو شعری روایت میں کیوں اور کیسے قائم ہوئی ہے؟

میراجی کی شعری انفرادیت اور ان کے تخلیقی پرسونا کے امتیازی اوصاف سے ڈسکورس قائم کرنے سے پہلے تھوڑی بہت بات ان شعراء سے متعلق کر لی جائے جو میراجی کے نہ صرف ہم عصر رہے ہیں بلکہ ان کی طرح نئے طرز اظہار اور نئی بیٲوں کی تلاش و جستجو میں آبرو مندانہ اقدام بھی کئے ہیں۔ میراجی نے اپنے تخلیقی استعداد اور شعری کمالات کو نئے خطوط پر گامزن کیا لیکن ان تمام مماثلتوں کے باوجود شاعر کا اپنا شخصی وجدان اور اپنی تخلیقی دنیا ہوتی ہے لہذا میراجی کے طرز اظہار اور طرز فکر کی انفرادیت کے مختلف زاویوں کی تفہیم سے پہلے تصدق حسین خالد جوان کے ہم عصر ہونے کے علاوہ نئے تجربوں کے کارواں کے ایک فعال اور متحرک نمائندہ کہے جاسکتے ہیں۔ وہ قدیم اور روایتی بیٲوں میں شعر کہا کرتے تھے غالب اور اقبال کی شاعری ان کی نگاہ التفات میں تھی اور ان کے بہترین مطالعہ کا حصہ بھی ابتدائی کلام پر ان شعراء کے دبیر اثرات بھی رہے رفتہ رفتہ انہیں یہ احساس ہونے لگا کہ اب ان روایتی اور متداولہ بیٲوں میں یا اس طرح کے طرز میں امکانات یا توانا پیدا ہوتے جا رہے ہیں یا پھر گنجائش ان میں کم رہ گئی ہے۔ لہذا انہوں نے پرانی روش میں مہارت کے باوجود نہ صرف روایتی بیٲوں سے انحراف کیا بلکہ آزاد نظم کی طرف بڑے خلوص اور انتہاک کے ساتھ ملتفت ہوئے۔

خالد جب انگلستان گئے تو انہوں نے وہاں ادبی منظر نامہ پر آزاد نظم کو پھلتے پھولتے دیکھا اور اس ہیئت میں عمدہ شاعری کے نمونوں نے انہیں اس طرز کی طرف مائل کیا جب آزاد نظمیں اردو میں کہنی شروع کی تو اس پر انگریزی نظموں کا انداز اور طریق سایہ کئے ہوئے ہے۔ ان کا کمال یہ ہے کہ انہوں نے نظموں میں نئے تجربہ کے دوران کئی بحروں کو برتنے کی کوشش کی۔ بحروں کے استعمال کے سلسلہ میں خالد نے خود اپنے نظریہ کی وضاحت کچھ اس طرح کی ہے۔

”اس طرح میں ایک نظم میں ایک سے زیادہ بحور کے استعمال کو جائز سمجھتا

ہوں۔ قاری اس کے نمونے میری نظموں میں پائیں گے اسے میرے عروض کی

عدم واقفیت پر محمول نہ فرمایا جائے۔“ ۵

اس میں کوئی شک نہیں کہ جب وہ اردو میں آزاد نظم یا اس کی تکنیک کو برتنا چاہتے تھے تو ان کے سامنے کوئی مثال یا نمونہ موجود نہیں تھا جیسا کہ میں نے مذکورہ سطور میں یہ بات کہی ہے کہ انگریزی اور فرانسیسی شعرا جو آزاد نظم کو اپنی زبان میں برت رہے تھے ان سے نہ صرف خالد Inspired ہوئے



بلکہ تکنیک بھی مستعار لی اور ان کی اس سمت میں جو شعری کارگزاریاں تھیں، اس کو مثال بھی بنایا اور نمونہ بھی اس سلسلہ میں خالد کے معروضات کو بھی دیکھتے چلیں۔

”میں اپنی تکنیک پر زیادہ کچھ کہنا نہیں چاہتا، یہ فرانسیسی اور انگریزی آزاد شعراء اور اس پر انگریزی ناقدان فن کی تنقید کے مطالعہ کا نتیجہ ہے۔۔۔۔۔ فرانسیسی اور آزاد شعراء کے صرف ان پہلوؤں کو اپنایا ہے جو اردو شاعری کی روایت سے متناقص نہیں اور جو ہمارے فن عروض سے بہ آسانی ہم آہنگ ہو سکتے ہیں۔ میں نے اردو شاعری کے مروجہ اوزان و بحر کو استعمال کیا ہے لیکن ان کے ارکان کی یکسانیت کو ترک کرتے ہوئے انہیں شعر کے تحت کر دیا ہے اور شعر کو ان کے استبداد سے آزاد کر دیا ہے۔ اس جدت کے خلاف عام اعتراض یہ کیا جاتا ہے کہ نظم میں کوئی مصرعہ بہت لمبا ہوتا ہے اور کوئی بہت چھوٹا، یہ اعتراض درخور اعتنا نہیں کیونکہ شعر کا تعلق کان سے ہوتا ہے نہ کہ آنکھ سے پھر چونکہ مروجہ بحر میں ایک نظم یا غزل میں جملہ مصرعہ ہم مقدار ہوتے ہیں اس لئے ہر ایک مصرعہ معین جگہ پر آ کر ختم ہو جاتا ہے۔ جہاں سے دوسرا مصرعہ شروع ہوتا ہے میں اس کے خلاف ہوں اور (Enjumbement) کو جائز قرار دیتا ہوں یعنی ایک مصرعہ کے الفاظ اور معنی دونوں کے بہاد آئے والے مصرعہ میں اس طرح ہو کہ وہ اس کا اہم جزو ہو جائے اور دوسرے مصرعہ کے کسی حصہ میں تکمیل معنی کے بعد ختم ہو سکے۔“

خالد نے مذکورہ اقتباس میں اپنے ادبی موقف کی بے کم و کاست وضاحت کی ہے جس کی روشنی میں ان کی شعری بوطیقا کی تفہیم میں قدرے آسانی ہوتی ہے ان کا یہ کہنا کہ (Enjumbement) ان کی نظموں کا ایک نمایاں وصف ہے اور یہ درست بات اس لئے ہے کہ مصرعوں کے تسلسل کی بناء پر ان کی نظموں میں عام طور پر یہ دیکھا گیا ہے کہ عموماً مصرعہ ایک رکن کی بجائے ایک اکائی کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے نظموں میں اکثر ’اسٹرائی‘ کا آہنگ دکھائی دیتا ہے، نظم کا ایک شعری اقتباس مثال کے طور پر پیش خدمت ہے:

کاش سورج ڈوب جائے  
اس چمکی دھوپ



ان گاتے ہوئے چشموں

مصفا وادیوں

ٹلے پہاڑوں

زرفشاں، ہستی ہوئی آزاد لہروں

خوش ادا پھولوں کی

تار کی کا دیو ہولناک

ہیں ڈالے

ظلمتیں، اشیں، گرہیں، پھیلیں، بڑھیں

کاش یہ کرنیں جن کی تابشوں سے

زندگی

پھوٹی ہے

ایک گہرے غار کی

تہہ میں گم ہو جائیں

تار کی کے بادل

تہہ بہ تہہ اندیں

لڑکتے لڑکتے گڑا گڑا کر پڑیں

’کاش‘

(Strophic Rythm) کے نمونے یا پھر اس کی کار فرمائی، خالد کی نظموں میں دیکھنے کو ملتی

ہیں ان کی آزاد نظموں کی اختصاصیت ہے کہ ’نظموں میں آہنگ کا جو متوازن ملتا ہے اس کا تقاضا یہ ہے کہ ان کے تمام مصرعوں کو ملا کر ایک سانس میں پڑھا جائے جو نہ صرف جملوں کی تشکیل بلکہ معنی کی تکمیل بھی کرتے ہیں۔

خالد کی نظموں میں ایک اور تجربہ دیکھنے کو ملتا ہے جو انہوں نے انگریزی آزاد شعر کی اثر پذیری سے متاثر ہونے کے نتیجے میں برتنے کی کوشش کی ہے وہ ہے طویل اور خفیف دونوں قسم کے وقفوں کا استعمال، ان کے استعمال سے نظموں کے تاثر اور اثر میں خاصا اضافہ ہو جاتا ہے۔ لیکن اس

تکنیک سے دوسرے شعراء کم متصف ہیں۔ خالدان وقفوں کو سکتے اور طویل وقفہ کی علامت (-) سے ظاہر کرتے ہیں۔ حسب ضرورت وقفہ کا استعمال مکمل رکن کے بعد میں استعمال کرتے دیکھا گیا ہے۔ ایک اور تجربہ یوں کرتے ہیں کہ وہ مصرعہ کے درمیان میں ایک رکن کو نامکمل چھوڑ دیتے ہیں اور وقفہ کے بعد از سر نو رکن کا استعمال کرتے ہیں یہ وہ تجربہ ہیں جو ان سے ہی مخصوص ہے اس کی ایک بہترین مثال ملاحظہ کریں۔

عشق

مجبور طلب خو-شاعر

حسن

محمود چھلکتا ہوا ساغر-سلمہ

غیند

وہ آنکھیں-تہاں خاتہ راز

غیند-مستی کی ادا-جھوم کے آئی

مب شاعری کی فضا خداں تھی

اس نظم میں جو بحر کا استعمال ہوا ہے اور طویل خفیف وقفوں کے برتنے سے جو فضا خلق ہوئی ہے اور شاعر کا صرف یہ مدعا کہ اس کے مقرر کردہ مقامات پر ان اوقاف کی مدد سے کم عرصہ کے لئے یا زیادہ وقفہ کے لئے رکا جائے تو کوئی عروضی اور فنی تسامح راہ نہ پاسکے گا اس سلسلے میں ڈاکٹر خفیف کیفی کی رائے ملاحظہ کریں۔

”کیونکہ وقفہ کے باعث رکن کی شکست کے باوجود اسے نامکمل حالت میں نہیں چھوڑا گیا ہے اسے صرف دو حصوں میں تقسیم کر دیا گیا ہے اس نظم کا وزن قاعلاتن فعلاتن فعلن ہے۔ نظم کے عروضی تجزیہ کی نمائندگی کیلئے مندرجہ بالا اقتباس کے پہلے جزو کی تقطیع کافی ہوگی۔

عشق

قاع

مجبور طلب خو/شاعر

لاتن/فعلاتن/فعلن

حسن

قاع

مخور چھلکا ہوا ساغر۔ سلمہ

لاتن/فعلاتن/فعلاتن/فعلن

اس تقطیع سے یہ واضح ہو جاتا ہے کہ وقفہ کی وجہ سے جو رکن نامکمل رہ جاتا ہے اس کی تکمیل اگلے لفظ میں ہو جاتی ہے۔ وقفہ کے استعمال سے بحر متاثر نہیں ہوتی (اس موقع پر رکن کو دو مصرعوں میں تقسیم کو نظر انداز کیا جاتا ہے اور ان وقفوں کو ذہن میں رکھ کر نظم پڑھی جائے تو شاعر جن کیفیات کا اظہار کرنا چاہتا ہے وہ نمایاں ہو جاتی ہیں اور اس نظم کے تاثر میں اضافہ ہو جاتا ہے۔“

اس میں دورائے نہیں کہ خالد نے اپنی نظموں میں کئی طرح کی کرشمہ سازیاں کی ہیں لیکن کہیں کہیں ان تجربوں سے نظموں میں کچھ کھانچے بھی پیدا ہو گئے ہیں کیونکہ ان کے یہ تجربے اردو شاعری کے رائج مزاج سے لگا نہیں کھاتے کیونکہ یہ تکنیک انہوں نے مغربی شاعری سے مستعار لی ہے۔ ان کی یہ کاوش کہ مصرعوں میں ربط و تسلسل برقرار رکھنے اور نظم کے آہنگ کو ایک نظام بنانے کے لئے عموماً ارکان کو توڑ کر دو مصرعوں میں بانٹ دیتے ہیں جس کا یہ نتیجہ ہوتا ہے کہ اگر یہ احتیاط نہ رکھی جائے کہ ان تمام مصرعوں کو جن سے آہنگ کی اکائی تشکیل پاتی ہے مثلاً یہ کہ ایک سانس میں پڑھا جائے تو آہنگ میں ٹوٹ پھوٹ کی صورت جنم لینے لگتی ہے۔ ٹھیک اسی طرح کی صورتحال ان کی نظموں میں وقفوں کے استعمال سے پیدا ہوتی ہے یہ تجربہ بالکل نیا ہے جس میں رکن کو نامکمل حالت میں چھوڑ دیا جاتا ہے۔ اردو کی عروضی روایات کے پیش نظر اس قسم کے مصرعوں کو بحر سے خارج سمجھا جاتا ہے اور ان کے پڑھنے میں سکتہ کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ اس قسم کی عروضی تسامع سے خالد کی نظمیں محفوظ نہیں ہیں لیکن اس سے یہ نتیجہ اخذ نہیں کرنا چاہئے کہ خالد کو عروض سے صحیح واقفیت نہیں تھی۔ دراصل اس قسم کے تجربے جدتِ ادا کے پیش نظر کئے گئے ہیں۔

خالد کی نظموں کی ایک اور نمایاں خصوصیت اس کے اسلوب اور آہنگ کا تنوع ہے جیسا کہ میں نے مذکورہ سطور میں ان حقائق کی طرف اشارہ کیا ہے کہ انہوں نے کم از کم پندرہ بحریں استعمال

کی ہیں اور اس معاملہ میں میراجی کے سوا کوئی خالد کا شریک نہیں۔ لیکن ان کا المیہ یہ بھی ہے کہ وہ اپنی انفرادیت پورے طور پر قائم نہیں کر سکے اس کی سب سے اہم وجہ اقبال، غالب اور اختر شیرانی اور مغرب کے روہنی شعرا کے اثر میں گرفتار ہونا ہے۔ انہوں نے اپنے لئے ایک الگ راہ بنانے کی کوشش تو کی لیکن جتنی انفرادیت ان کی وہاں ابھرنی چاہئے تھی اتنی ابھرنہ سکی۔ میراجی اور راشد کے حوالہ سے تصدق حسین خالد کے شعری کمالات کا ذکر کرنا ناگزیر تھا لیکن میراجی اور راشد میں جہاں چند مماثلتیں ہیں وہاں چند مغایرت بھی ہیں۔ اس میں کوئی اختلاف نہیں کہ بیسویں صدی کی تیسری اور چوتھی دہائی میں اردو شاعری کے منظر نامہ پر جو شعراء اپنے شعری اکتسابات کے جلوے بکھیر رہے تھے ان میں راشد اور میراجی کا نام سرفہرست ہے۔ ان دونوں نے وہ طرز اظہار اور طرز فکر کو راہ دی جس سے دہائی نہ صرف نامانوس تھی بلکہ اس زمانے کے اکابرین فن کے لئے اس طرح کی شاعری ایک نوع کا چیلنج بھی تھی۔ یہ شاعری طرز، حساس، ہیئت و آہنگ کی سطح پر ایک نئی فضا خلق کر رہی تھی گویا کہ پورا اسلوبیاتی نظام ایک 'Metamorphosis' کے عمل سے گزر رہی تھی۔ جدید اردو نظم کی بتدریج ارتقاء اور ترقی کے حوالہ سے خلیل الرحمن اعظمی کی اس رائے سے روبرو ہوتے چلیں۔

”اس میں شک نہیں کہ حالی اور آزاد سے لے کر اقبال تک اور اقبال سے لے کر جوش، حفیظ اور اختر شیرانی تک اردو نظم آہستہ آہستہ بدلتی رہی ہے مگر یہ تبدیلی بہت خاموش اور غیر محسوس تھی اور ان تبدیلیوں کی نمود ہماری نظم نگاری کے دیرینہ روایات کے دائرے میں رہ کر ہی ہوئی۔ شرر کی نظم بے قافیہ، عظمت اللہ خان کی گیت نما نظمیں اور ہندی پنگل سے ان کا شغف اور اختر جو ناگزہمی اور اختر شیرانی کے سائیت، تھوڑے بہت چونکا نے والے تھے مگر ان شعراء کے یہاں بھی کسی نہ کسی حیثیت سے روایت سے وابستگی باقی رہی۔ دوسرے یہ کہ اس وقت تک مروجہ ہیئت و اسلوب سے انحراف کسی ایسے مواد سے مشروط نہ تھا جو نئی ذہنی ضرورتوں کی لازمی طور پر پیداوار ہو اور اس کا تعلق کسی سیاسی، سماجی یا تہذیبی انقلاب سے نہ ہو۔ راشد اور میراجی کے یہاں تبدیلی کا یہ عمل اس طرح اچانک ظہور پذیر ہوا کہ اس نے ایک ہنگامے کی شکل اختیار کر لی۔ اردو میں اس نظم نگاری کے جو سانچے اس وقت رائج تھے ان میں ایک اکہرا این تھا۔ نظم کے عنوان سے ہی اندازہ ہو جاتا



تھا کہ اس کا موضوع کیا ہے۔ پوری نظم ایک سیدھے سادے تسلسل کے سہارے چلتی تھی جس کا آغاز اور انجام دونوں پڑھنے والے پر روشن ہوتے تھے.....  
راشد اور میراجی نے مغرب کے شعراء بالخصوص انگلستان اور فرانس کے جدید شعراء سے متاثر ہو کر نظم نگاری کے فن کو نئے طریقوں سے برتنے کی کوشش کی۔“ ۸

خلیل الرحمن نے مذکورہ اقتباس میں جدید اردو نظم کے ارتقائی سفر کے نئے منازل اور مراحل کی بڑے سلیقے سے نشاندہی کی ہے۔ راشد اور میراجی کی نظم نگاری سے پہلے ہمارے یہاں اس کی ایک روایت تھی اور اس کے آداب مقرر تھے۔ راشد اور میراجی نے نئے تجربوں سے جدید اردو نظم کی کاپاپلٹ دی۔ قارئین کے لئے اچنبھے میں ڈالنے والی بات دراصل نظم کی تعمیر کا ایک نیا طرز اور خیال کے ارتقا کی ایک نئی منطق کا روبہ عمل آنا ہے جسے ہم سادہ اور بیانیہ نظم سے آسانی سے متماز کر سکتے ہیں۔ نئی نظم کی 'قلب ماہیت' کے سلسلہ میں خلیل الرحمن آگے رقمطراز ہیں۔

”نظم میں افسانوں اور ڈرامائی انداز کے وہ جدید اسالیب خلط ملط تھے۔ جہاں بات کہیں درمیان سے شروع ہوتی ہے۔ نظم میں واحد متکلم اب صرف شاعر نہیں تھا ایک یا بعض اوقات کئی کردار ہوتے تھے، کہیں خود کلامی کا انداز ہوتا تھا تو کہیں ایسا مکالمہ جس میں مخاطب کا نام لئے بغیر کچھ فقرے ادا کئے جاتے تھے اور ان کے درمیان کئی محذوفات اور مقدرات ہوتے تھے جسے قاری کو اپنے تحکیم سے اپنے ذہن سے پُر کرنا ہوتا تھا۔ گویا یوں کہنا چاہئے کہ ہماری پرانی نظم کی مثال حکایات کی سی ہے جن میں ہر واقعہ ابتداء سے انتہا تک ایک خط مستقیم کی صورت میں ہوتا تھا۔ پڑھنے والے ایک منطقی انجام تک بہ آسانی پہنچ جاتے تھے مگر جدید نظم میں جدید ناول یا افسانہ کا طریق کار اختیار کیا گیا تھا جو خط مستقیم کا پابند نہیں ہوتا بلکہ اس کی حیثیت ایک پیچ پڑ پیچ سلسلے کی ہوتی ہے جہاں کردار کا ذہنی عمل زماں و مکاں کے ذہنی تسلسل کو توڑتا ہوا برابر آگے پیچھے ہوتا رہتا ہے۔“ ۹

مذکورہ اقتباس میں خلیل الرحمن اعظمی نے نئی نظم میں چند ایسے اجتہادات کی طرف اشارے کئے ہیں جس سے ہماری اردو نظم آج تک محروم تھیں۔ پہلی بار کسی ناقد نے نظم جدید میں انوکھے تجربوں کی طرف ہماری سمت نمائی کی ہے۔ جدید نظم میں ڈرامائی انداز اور افسانے کے طریق کار سے ہمیں

کسی نے پہلی بار متعارف کرایا ہے۔ ان کی ژرف نگاری اور ان کے تجزیاتی طریق کار کی داد دیئے بغیر نہیں رہا جاسکتا۔ انہوں نے کس قدر باریک بینی سے پورے معاملات کو نہ صرف سمجھا ہے بلکہ ان کے اظہار کا جو طرز ہے وہ سب سے منفرد اور جدا ہے۔ نہ کوئی ترسیل کا مسئلہ نہ ابلاغ کی جھنجھٹ بڑے صریح اور واضح انداز میں جدید اردو نظم کے ارتقائی مرحلوں کو نشان زد کیا ہے۔

راشد ناقدین کی نظر میں ایک ایسے شاعر ہیں جو اپنی دانشورانہ فکری جہتوں کی وجہ سے اپنا امتیاز قائم کرتے ہیں۔ کسی کو ان کے یہاں الفاظ یا فرہنگ ان کی شعری کارگزاریوں میں ایک زنجیر ثابت ہوتی دکھائی دیتی ہے کوئی انہیں اقبال کی فکری دنیا سے ہم آہنگ دکھانا چاہتا ہے لہذا آپ کہہ سکتے ہیں کہ رشید کے سلسلے میں ناقدوں میں اتفاق رائے بہت کم ہے اب تو حالات کافی بہتر ہیں جب ’ماورا‘ چھپ کر سامنے آیا تھا تو حیات اللہ انصاری، فرقت کا کوروی، ماورا کی شاعری کو بیمار ذہنیت کی پیداوار، مغرب سے مستعار لئے گئے ہیئت، اسلوب اور جنس زدہ قرار دیا تھا لیکن رفتہ رفتہ اردو کے قارئین راشد کے اسلوبیاتی نظام اور اس کے فکری سلسلے، اور اس کی تخلیقی قلب ماہیت کے راز ہائے سربستہ سے واقف ہوئے بعد ازاں راشد ناقدوں کی نظر میں اقبال کی صف میں کھڑے نظر آتے ہیں۔ اس سلسلے میں نسیم حسنی کی رائے ملاحظہ کریں۔

”راشد کی شاعری کے معنی اب ایک نئی سطح پر کھل رہے ہیں۔ ان کی طرف مڑ کر بار بار دیکھنے کا جواز بھی اس واقعہ میں مضمر ہے۔ غالب اور اقبال کے بعد میرے لئے وہ تیسرے شاعر ہیں جس کی نظموں میں معنی کے امکانات کبھی ختم نہیں ہوتے۔ یہ شاعری اپنی تفہیم اور تعبیر کے کسی بھی مرحلے میں ہمارے لئے ماضی کی چیز نہیں بنے پائی۔ اپنے دروازے کبھی بند نہیں کرتی۔ کسی نہ کسی تجربے، طرز احساس اور تصور کے واسطے سے یہ شاعری ہمیں اس پر متوجہ کرتی ہے اور ہماری تخلیقی احتیاج کی آسودگی کا وسیلہ بن جاتی ہے۔ اپنے دانشورانہ آہنگ اور فکر کے لحاظ سے اپنے تاریخی اور معاشرتی حوالوں کی کثرت اور رنگارنگی کے اعتبار سے راشد، غالب اور اقبال کے بعد ہمارے تیسرے سب سے جاذب نظر شاعر ہیں۔ ظاہر ہے میری اس بات کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ راشد، غالب اور اقبال کے ہم رتبہ شاعر ہیں ابھی ہمارے عہد میں اور راشد میں وہ فاصلہ پیدا نہیں ہو سکا ہے کہ ہم عظمت کے اس پیمانے

پر انہیں پرکھ سکیں جس سے دنیا کی بڑی کلاسیکی شاعری کو پہچانا جاتا ہے۔“<sup>۱۱</sup>  
 شمیم حنفی کی اس رائے پر مجھے خلیل الرحمن اعظمی کی رائے یاد آگئی۔ دونوں رایوں میں بڑی  
 مماثلت نظر آتی ہے لیکن جس طرح کا وضع احتیاط شمیم حنفی کی رائے میں دکھائی دیتا ہے ٹھیک اس  
 طرح کی میاں ندوی کی مثال خلیل الرحمن کی مندرجہ ذیل رائے ہے۔

”اتفاق سے اقبال اور راشد تھوڑے سے فرق کے ساتھ تقریباً ایک ہی عہد کے  
 شاعر ہیں اس لئے راشد کے اندر کا شاعر بھی کم و بیش انہیں ذہنی و فکری مسائل سے  
 دوچار ہے جسے ہم اقبال کی شاعری میں تلاش کر سکتے ہیں۔ راشد کی شعری کائنات  
 کے مرکز و محور کی مماثلت کے علاوہ اگر ہم غور کریں تو راشد کے لہجہ کی تشکیل بھی  
 انہیں عناصر سے ہوئی ہے جو بار بار اقبال کی یاد دلاتے ہیں اور چند لوگوں کے کان  
 اقبال کی شاعری اور اس کے لہجے سے آشنا ہیں وہ اسے پہچاننے میں دقت نہ محسوس  
 کریں گے۔“<sup>۱۲</sup>

مختصر یہ کہ راشد ہر لحاظ سے اور ہر رنگ میں ایک جدید شاعر ہیں۔ ان کے فکری زاویہ بھی  
 نئے ہیں روایت سے حسب ضرورت انحراف کیا یا پھر گریز پائی کے شواہد ملیں گے۔ انہیں اپنی باتوں  
 کو نئے ڈھنگ سے کہنے کا ہنر آتا تھا۔ ان کی آزاد شاعری دراصل جدید شاعری کے بدرجہ ارتقاء  
 سفر کی ایک نمایاں منزل ہے۔ انہوں نے روایتی نظام کو بدلنے کی سعی نہیں کی بلکہ بقول حنیف کیفی اس  
 کا نیا پن بھی اس لئے قابل قبول ہوتا ہے کہ انہوں نے روایتی شاعری کے تمام انداز و اطوار اپنے اندر  
 سمولے ہیں۔

راشد کی چند نمایاں خصوصیات میں ایک خصوصیت یہ ہے کہ انہوں نے عموماً نظم کی داخلی  
 کوائف کے پیش نظر بحر کا چناؤ کیا ہے اور جہاں وہ ایسا کرنے میں کامیاب نہیں ہو سکے تو زبان و  
 بیان توانی کے اہتمام و التزام مصرعوں کی تکرار وغیرہ سے نظم کے داخلی ماحول اور اس کے خارجی  
 آہنگ میں مطابقت پیدا کی ہے۔ ان کے یہاں بحر کے تنوع کی مثالیں بھری پڑی ہیں۔ قص،  
 انتقام، طلسم جادواں یہ وہ نظمیں ہیں جن میں بحرزل/مخدوف/مقصود میں نظم کہی گئی ہے یہ بڑی متنوع  
 بحر ہے۔ اس کی خصوصیت یہ ہے کہ یہ آہستہ رو ہے اور اس میں سکون اور ٹھہراؤ کی کیفیت ہویدا ہے۔  
 چند شعری اقتباسات سے آپ کو بحر کے التزام اور اس کی یو قلمونی کا خاصا اندازہ لگ جائے گا۔

اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے  
 زندگی سے بھاگ کر آیا ہوں میں  
 ڈر سے لرزاں ہوں کہیں ایسا نہ ہو  
 رقص گ کے چور دروازے سے آ کر زندگی  
 ڈھونڈ لے مجھ کو نشان پالے مرا  
 اور جرم عیش کرتے دیکھ لے  
 جسم سے تیرے لپٹ سکتا تو ہوں  
 زندگی پر میں جھپٹ سکتا نہیں!  
 اس لئے اب تھام لے  
 اے حسین را جنتی عورت مجھے اب تھام لے

’رقص‘

رہنے دے اب کھو نہیں باتوں میں وقت  
 اب رہنے دے!  
 وقت کے اس مختصر لمحے کو دیکھ  
 تو اگر چاہے تو یہ بھی جاوداں ہو جائے گا  
 پھیل کر خود بے کراں ہو جائے گا  
 مطمئن باتوں سے ہو سکتا ہے کون؟  
 روح کی تسکین تار کی کو دھو سکتا ہے کون؟  
 دیکھ اس جذبات کے نشے کو دیکھ  
 تیرے سینے میں بھی ایک لرزش ہی پیدا ہو گئی  
 زندگی کی لذتوں سے سینہ بھر لینے بھی دے  
 مجھ کو اپنی روح کی تکمیل کر لینے بھی دے

’ہلسم جاوداں‘

چند نظمیں! بحرِ رملِ مخبونِ مقلوع میں لکھی گئی ہیں۔ دونوں قسم کی مثالیں یہاں اس لئے دی جا



رہی ہیں کہ قاری کو راشد کی بحرؤں کے استعمال پر قدرت کاملہ اور ان کی فنکارانہ چابک دستی کے شواہد مل جائیں۔

جاگ اے شمع شبستان وصال  
تھمل خواب کے اس فرش طربناک سے جاگ  
لذتِ شب سے ترا جسم ابھی چور سی  
آمری جان مرے پاس درتپے کے قریب

’درتپے کے قریب‘

دیکھ خونخوار درندوں کے وہ غول  
میرے محبوب وطن کو یہ نگل جائیں گے  
ان سے ٹکرانے بھی دے  
جنگِ آزادی میں کام آنے بھی دے

راشد کے سلسلے میں بحث طویل نہ ہو جائے لہذا اس کے اختتام کی طرف آتا ہوں دراصل  
راشد کی شاعری پر تھوڑی بہت تفصیلی بحث اس لئے کی گئی ہے کہ میراجی اور راشد دونوں کے ذہن و فکر  
اور افتادِ طبع کی سطح پر بڑی مماثلت ہے لیکن اس مماثلت کے باوجود دونوں کے اسلوبِ بیاں انحصار کی  
سطحیں جدا ہیں۔ میراجی کے طرزِ اظہار اور طرزِ احساس کی انفرادیت کے استحکام کیلئے راشد کے شعری  
کمالات سے بحث لازمی تھی۔

آپ حضرات کو اس بات کا بخوبی علم ہے کہ راشد کو ان کے ناقدوں نے باغی شاعر قرار دیا  
ہے جب کہ صحیح معنوں میں باغی شاعر راشد کے ہم عصر میراجی کو کہا جاسکتا ہے۔ راشد میراجی کی شعری  
کارگزاریوں کے بارے میں کیا رائے رکھتے تھے آپ بھی ملاحظہ کریں۔

”میری رائے میں میراجی ہمارے زمانے کے سب سے زیادہ قابل ذکر شاعر  
ہیں۔ سب سے زیادہ جدت پرست، سب سے زیادہ زرخیز ذہن کے مالک، سب  
سے منفرد اور سب سے زیادہ بدنام..... میراجی ان شاعروں میں تھے جنہوں نے  
محض تجربے کی خاطر یا ماضی کے کسی شعوری علیحدگی کے باعث یا محض جدید نظر  
آنے کے لئے رسمی عروضی ترکیبوں کو ترک نہیں کیا تھا بلکہ جن کے مواد کا تقاضا تھا

کہ وہ کامل طور پر نئے ڈھانچے پر استوار ہو۔“ ۱۳

محولہ بالا اقتباس میں میراجی کے سلسلہ میں ان کے ایک ہم عصر بڑے شاعر نے کن خیالات کا اظہار کیا ہے دیکھا آپ نے ایک بڑا شاعر ہی کسی بڑے شاعر کے بارے میں اس طرح کی رائے کا اظہار کر سکتا ہے۔ مجھے تھوڑی حیرت ضرور ہوئی وہ اس لئے کہ ہمارے بیشتر شعرا اور ادباء اپنی انا کے خول سے باہر نکلنا نہیں چاہتے۔ راشد نے ایک بات کی نہ صرف تکذیب کی ہے بلکہ درطہ حیرت میں ڈالنے والی بات یہ ہے کہ انہوں نے معصرا نہ چشمک جیسی اصطلاح کو بھی جھوٹا قرار دے دیا ہے۔ دوسرے شاعروں اور ادیبوں کو ان فقید المثال ہستیوں سے ادبی اخلاقیات کے اسباق بھی پڑھ لینا چاہئے۔

جہاں تک میراجی کی جدید شعری روایت میں منفرد ہونے کا ہے یا سوال ان کی انفرادیت کا ہے تو صرف میراجی کے حوالے سے ہی یہ بات نہیں کہی جاسکتی کیونکہ ہر شاعر اپنی جگہ پر منفرد ہوتا ہے۔ بڑا فنکار اپنے لئے خود راستہ بناتا ہے وہ پامال رو گزرے گزرنا نہیں چاہتا اسے اپنے لئے ایک نئی نیک بنانی ہوتی ہے کچھ لوگ اگر نئی راہ تعمیر نہیں کر پاتے تو اس کے متوازی ایک نئی راہ نکال لیتے ہیں۔ چند شاعر پرانے راستوں میں ہی بقدر ضرورت کچھ تغیرات کر کے اسے اپنے لئے قابل قبول بنا لیتے ہیں۔ جب کہ میراجی کو باغی شاعر کہا جاتا ہے تو باغی ہونا ایک منفی رد عمل ہے لیکن اگر ہم یہ کہیں کہ بغاوت دراصل متداول نظام سے بے اطمینانی کا زائیدہ ہے یا اس کا نتیجہ ہوتی ہے تو غلط نہ ہوگا۔ باغی ہونا اس وقت اثباتی شعور کا نمائندہ کہلائے گا جب وہ ایک ایسے نظام کی طرف ہمیں راجع کرے گا جس میں تخریب کی جگہ تعمیر کا جذبہ موجزن ہو جہاں ظلمت کے بطون سے روشنی کا ڈھنسنے کا ہنر دیکھتا ہو۔ مجھے نہیں معلوم کہ کن ساعتوں میں وزیر آغا جیسے نقاد نے یہ کہہ دیا کہ باغی خود کو محض تخریب تک محدود رکھتا ہے۔

اس طرح کے خیال کو ہم پورا جچ تو کجا ادھوری سچائی سے بھی تعبیر نہیں کر سکتے۔ ڈاکٹر ضیف کیفی نے اس سلسلہ میں جو باتیں کہی ہیں ان سے پورے طور پر نہ صرف متفق ہوں بلکہ میرا بھی یہی ماننا ہے کہ

”باغی کے پیش نظر بھی کسی نہ کسی طرح کی تعمیر کا نقشہ ضرور ہوتا ہے جس کی عدم تکمیل کا احساس ہی اسے تخریب پر آمادہ کرتا ہے۔ اس کا بھی کوئی مقصد ضرور ہوتا

ہے اپنے پیش نظر نظام سے بے اطمینانی، جو بالآخر اس کی بغاوت کو جنم دیتی ہے۔ اس کے پس پشت زیریں لہر کے طور پر ایک نظام کی تناظر ور کر وٹیں لیتی رہتی ہے جسے وہ اپنی دانست میں بہتر تصور کرتا ہے۔ محض انتشار انگیزی، محض ہنگامہ خیزی، محض انتقام، محض نفرت کے اظہار کو چاہے جو کچھ کہہ لیجئے اسے بغاوت نہیں کہا جا سکتا، اس کے ساتھ یہ نکتہ بھی ذہن نشیں رہنا چاہئے کہ باغی کے ذہن میں اس کی بغاوت کے مقاصد واضح ہونا ضروری ہے..... یعنی اس کے عمل میں اس کے ارادے اور شعور کو پورا پورا دخل ہوتا ہے۔ مروجہ نظام سے بظاہر متخالف و متصادم نظر آنے والا ایک ایسا عمل جس کا مقصد تصادم و تخریب نہیں..... بغاوت۔ مروجہ نظام کے خلاف برسر پیکار ہونے والے اس شعوری عمل کا نام ہے، جس کا ارتکاب واضح مقاصد اور سوچے سمجھے منصوبے کے تحت کیا گیا ہو۔“ ۱۳۱

مذکورہ اقتباس میں ایک باغی کے منصوبہ اور اس کے ارادے کے زیریں ساخت میں جو ایک مستحسن جذبہ نہ صرف موجزن ہے بلکہ اس کے بیٹھے دھارے دریا کے آخری ساخت میں موج تہ نشیں کی طرح موجود ہوتے ہیں ٹھیک ایک باغی کے یہاں ایک اثباتی تصور جو بوسیدہ نظام کی جگہ ایک فعال اور درست نظام کو ترجیح دیتا ہے اس کا جذبہ ہمیشہ خلوص اور نیک نیتی پر منتج ہوتا ہے اس صداقت سے کسے انکار ہو سکتا ہے۔

ایسا نہیں ہے کہ میراجی اس سلسلہ کے قائد ہیں ان سے پہلے نظیر اکبر آبادی کی طرف نگاہ اٹھتی ہے ان کے تجربے اور نئے اسلوبیاتی نظام کے قیام عمل میں ان کی کوششیں نہ صرف ثمر بار ثابت ہوئیں ہیں انہوں نے پہلے پہل آریائی رنگ سے اردو زبان کو نہ صرف متصف کیا بلکہ آنے والوں کے لئے ایک نئی راہ قائم کر دی جس پر میراجی نہ صرف چل پڑے بلکہ اس ادبی روش اور موقف کو کافی آگے بھی بڑھایا۔ میراجی کو صحیح معنی میں باغی ہم اس لئے کہنے میں خود کو حق بجانب پاتے ہیں کہ انہوں نے نہ صرف عروسی پابندیوں اس کی تحدیدات کی فیصلوں میں ہی شکاف نہیں ڈالی بلکہ سماجی سخت گیری اور مذہبی اقدار کی بیجا جکڑ بندیوں کے خلاف ان کے یہاں ایک مخصوص نفسیاتی رد عمل کا اظہار ملتا ہے۔ انہوں نے بڑی مضبوطی کے ساتھ سماجی نظام کے مختلف امتناعات کو صرف دور ہی نہیں کیا بلکہ اس کی غیر منطقی اور غیر عقلی اساس کا بھرم بھی کھول کر رکھ دیا۔ ان موضوعات پر نظمیں کہیں جسے



نام نہاد سماج کے ٹھیکے داروں نے ”شجر ممنوعہ“ قرار دے رکھا تھا۔ ایک بات جس کی طرف قارئین کی توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں وہ یہ کہ تمام کوششیں میراجی نے غیر شعوری طور پر نہیں کیں بلکہ بڑے منصوبہ بند طریقے سے ان تمام رکاوٹوں کے خلاف ایک انحرافی رویہ اختیار کیا اور نئے اجتہادات سے جدید اردو نظم کو مالا مال کیا۔

میراجی کو اس بات کا علم تھا کہ جن قسم کے موضوعات وہ نظموں میں پیش کرنے جا رہے ہیں اس بارے میں لوگ باگ مختلف قسم کے اعتراضات کریں گے۔ لیکن انہیں ان باتوں کی کوئی پروا نہ تھی بلکہ اس بات کا انہیں بخوبی علم تھا کہ نئی راہ نکالنے میں دشواریاں تو آئیں گی، لوگ فصیلیں کھڑی کریں گے کیونکہ وہ مدتوں سے ایک مصنوعی زندگی جینے کے عادی ہو چکے ہیں۔ حقائق سے متصادم ہونے کی ان میں نہ صلاحیت ہے نہ سکت۔ اس لئے ان رویوں پر فخر بھی تھا اور اسے اپنے لئے باعث امتیاز بھی سمجھتے تھے۔ میراجی کی رائے اس سلسلہ میں کچھ اس طرح ہے۔

”میری نظر میں یہ نظمیں اپنی ہستی کی عریاں اظہار ہیں، یعنی اپنی شخصیت اور انفرادی ذہانت کا اُجالا ہی اُجالا ہے جن کے لئے کسی قائلو اُجالے کی ضرورت نہیں۔“

دیکھئے کس میں اتنی ہمت اور جرأت ہے کہ وہ کھل کر اس حقیقت سے پردہ اٹھائے کہ ان کی نظمیں ہی نہیں بلکہ انسانی وجود اور اس کے مظاہر دراصل ہستی کا عریاں اظہار ہی تو ہیں۔ آگے ان تمام طرح کے اعتراضات کا جواب کس قدر سنجیدگی اور متانت سے دینے کی سعی کی ہے۔

”اکثریت کی نظمیں الگ ہیں، میری نظمیں الگ ہیں اور چونکہ زندگی کا اصول ہے کہ دنیا کی ہر بات ہر شخص کیلئے نہیں ہوتی اس لئے یوں سمجھئے کہ میری نظمیں بھی صرف انہی لوگوں کے لئے ہے جو انہیں سمجھنے کے اہل ہوں یا سمجھنا چاہتے ہوں اور اس کے لئے کوشش کرتے ہوں۔“

میراجی نے یہ باتیں ان کی شاعری پر جو اعتراضات ہو رہے تھے۔ اس کے جواب میں کتنا مناسب دیا ہے لیکن آپ غور سے ان نکات پر غور کریں گے تو آپ کو پتہ چلے گا کہ انہوں نے ادب پڑھنے اور اس کی تفہیم کا ایک نوع کا گرامر مرتب کر دیا ہے۔

میراجی اپنی جنسی نظموں کے لئے خاصے متنازعہ فیہ شاعر کی حیثیت سے معروف ہیں۔ میں



خود بھی جنسی موضوعات پر مبنی شاعری کو پسند نہیں کرتا، لیکن اگر ان موضوعات کو پیش کرنے میں فن اور اس کے لوازمات کا پورا خیال رکھا جائے تو ایسی شاعری چاہے اس کا موضوع زندگی کے کسی بھی پہلو کی نقاب کشائی پر منتج ہو اس کا استقبال کرنا چاہئے ہاں اس بات کا خیال ضرور رہے کہ فنکار اس میں لذت اندوزی کے کوائف تو نہیں ڈال رہا ہے یا ایسی تخلیق پر آمادہ نظر آ رہا ہے جہاں لذت اندوزی کے امکان پیدا ہو رہے ہیں تو اسے ہم ہرگز فن سے تعبیر نہیں کر سکتے جیسا کہ میں نے مذکورہ سطور میں کہا ہے اور میرا اس بات پر ایمان بھی ہے کہ فن اور لوازم شعری کے برتنے میں اگر سنجیدگی اور متانت کے علی الرغم فنی چابک دستی اور فنکارانہ ہنرمندی کا بھرپور خیال رکھا گیا ہے تو ہمیں اسے تسلیم کرنے میں لیت و لعل سے کام نہیں لینا چاہئے۔ میراجی کی نظم 'اونچا مکان' پر غور کریں کہ شاعر نے اس میں 'Justifications' یعنی تصورات اور حرکات کو ایسے محاکات کے 'معمول' سے پیش کیا ہے کہ اس میں خلوت کے عمل کی پوری حرکیات جلوہ گرد کھائی دیتی ہے۔ اس نظم میں جملہ حرکات و سکنات کی تصویر کشی پیکر تراشی کے توسط سے کی گئی ہے اور شاعر کی فنکاری اس وصف میں مضمر ہے کہ انہوں نے جمالیاتی سطح کو صدمہ پہنچنے نہیں دیا ہے۔

نظم کا ایک شعری اقتباس ملاحظہ کریں کیوں کہ اس طرح کی نظمیں ہی ان کے شعری انفراد کی مضبوط دلیل ہیں۔

ترے بارے میں سنا رکھی تھیں لوگوں نے مجھے

کچھ حکایات عجیب

میں یہ سنتا تھا تیرے جسم گرا تبار میں بستر ہے بچھا

اور اک نازنین لیٹی ہے وہاں تنہائی

ایک پھکی سی تھکن بن کے گھسی جاتی ہے

ذہن میں اس کے مکروہ بے تاب

خطر اس کی ہے پردہ لرزے

چہرہ بن ایک ڈھلکا ہے بادل بن جائے

اور در آئے اک ان دیکھی انوکھی عورت

کچھ غرض اس کو نہیں اس سے

دل کو بھاتی ہے، نہیں بھاتی ہے

آنے والے کی ادا

اس کا ہے ایک ہی مقصود وہ استاد کرے

بحر اعصاب کی تعمیر کا ایک نقش عجیب

جس کی صورت سے کراہت آئے

اور وہ بن جائے تیرا مد مقابل پل میں

وہن انسانی کا طوفان کھڑا ہو جائے

اور وہ نازنین بے ساختہ بے لاگ ارادے کے بغیر

ایک گرتی ہوئی دیوار نظر آنے لگے

شب کے بے روح تماشا کی کو!

بھول کراچی تھکن کا نغمہ

مختصر لرزش چشم در سے

ریگ کے قصر کی مانند سبکا کرے

بحر اعصاب کی تعمیر کا ایک نقش عجیب

ایک گرتی ہوئی دیوار کی مانند ٹپک کھا جائے

’اونچا مکان‘

جب میں ’اونچا مکان‘ نظم نقل کر رہا تھا تو مجھے اس ساعت سلیم احمد یاد آ گئے جن کے بارے

میں راشد کا کہنا تھا کہ اردو کے ناقدوں میں اگر کسی نے ہمیں در میراجی کی شاعری کو سمجھا ہے تو وہ ہیں

سلیم احمد۔ سلیم احمد نے ایک حقیقت کا اعتراف کچھ یوں کیا ہے آپ بھی ملاحظہ کریں۔

”میراجی وہ تنہا شاعر تھا جس کی ذات میں اس زمانہ کی مخصوص روح اس کھوئی ہوئی

ہم آہنگی کی تلاش میں تھی جسے ہم نے ۱۸۵۷ء کے ہنگامہ میں کہیں گم کر دیا اور

جسے ہم اب تک نہیں پاسکے ہیں بلکہ شاید اس کی تلاش بھی بھول بیٹھے ہیں۔ کاش

میراجی کی نظم ’اونچا مکان‘ اس وقت ہماری سمجھ میں آ جاتی جب میراجی زندہ تھا اور

اتنا مایوس نہیں ہوا تھا۔“ ۱۶

مذکورہ اقتباس میں کئی طرح کی ادبی سچائیوں کی سلیم احمد نے طرفیں کھولنے کی سعی کی ہے۔ انہوں نے اس کا اعتراف کیا ہے جسے ہم اعترافِ قانع سے تعبیر کر سکتے ہیں 'کاش اس وقت اونچا مکان' ہماری سمجھ میں آ جاتا جب میراجی زندہ تھا اس جملہ نے کسی نظم یا فن پارے کے انہام و تفہیم کے آداب کے دروا کر دیئے ہیں کہ اگر کوئی بات یا شے کی تفہیم نہیں ہو رہی ہے یا نہیں ہو پارہی ہے تو اس کے یہ معنی قطعی نہیں ہے کہ قصور اس تخلیق کا یا اس فن پارہ کا ہے۔ ممکن ہے کہ ہم اس تخلیق کو سمجھ پانے سے خود قاصر ہیں یا پھر ہمارے فہم کا قصور ہے۔ اس صداقت کے مضمرات کو سلیم احمد نے decode کرنے کی سعی کی ہے۔ بات دیانت اور ایمانداری کی ہے۔ سلیم احمد نے اس کا اعتراف کر لیا لیکن ہم میں زیادہ تر کج بحثی کے شکار رہتے ہیں۔ یہ مسئلہ شخصی نہیں ہے اور نہ ہی کسی ذات کی انفرادی خوبی اور خامی کو دخل ہے۔ دراصل ان تمام باتوں کا براہ راست تعلق کسی تخلیق کی فہم اور ذوق کی تربیت کا ہے۔ نئے تجربوں اور اس کے رنگارنگ آہنگوں کی تفہیم کے لئے اپنی قوتِ سماعت کی از سر نو تربیت کے علی الرغم قرأت کے اصول کی بھی تقلیب ضروری ہے۔ بس بات اتنی سی ہے جس کی صداقت سلیم احمد کے بیان میں مضمر ہے۔

اب آئیے اس نظم کے تکلفات شعری کو سمجھنے کی سعی کی جائے۔ نظم یوں تو میراجی کے فن پر دسترس کا ایک نادر منظر ہے۔ اس نے کمال یہ کیا ہے کہ اس کی تخلیق کیلئے جو اسلوب تشکیل دیا ہے اس کا Bulding block یا پھر آپ کہیں کہ اس کے قوام انہیں لوازمات سے حاصل کیا ہے اس نے مکان اور اس کی تعمیر کے لوازمات و متعلقات اس کی فضا اور اس کے نقوش و آثار سے کی ہے۔ پیکروں کی تخلیق اور استعاراتی صرف میں جس فنی اور تکنیکی شعور کا مظاہرہ کیا ہے وہ صرف میراجی کا ہی حصہ ہے۔ ان کے یہاں مختلف نوعیت کے پیکروں کی کثرت ملے گی لیکن ان میں ایک وحدت کی تلاش یا پھر ایک رابطہ کے قیام کا منظر آنکھوں کے سامنے پھر جاتا ہے۔

میراجی نے چند ایسی نظمیں بھی کہی ہیں جو وہ نہیں کہتے تو کیا اچھا نہ ہوتا، مثال کے طور پر ان کی نظم 'دکھ دل کی وارڈ' ہے اس نظم میں جنسی خواہشات اور اس کی تکمیل کی آرزو اپنی انتہا کو پہنچی ہوئی ہے اور نظم 'جنس' جو ایک محترم جذبہ ہے اس کے مضمرات کی نقاب کشائی کی بجائے لذت اندوزی کے مدارج میں داخل ہوتی دکھائی دیتی ہے۔ یہ جنسی ہوس 'سادیت' کی شکل بھی اختیار کرتی چلی جاتی ہے۔ نظم کے اندرون میں زقند بھرنے سے پہلے کیوں نہ پوری نظم کو یہاں نقل کر دیا جائے تاکہ اس کے تجزیہ میں

تھوڑی آسانی میسر آ سکے۔

سفید بازو/گداز اتنے، زباں تصور میں حظ اٹھائے/اور انگلیاں بڑھ کے  
چھوٹا چاہیں مگر انہیں برق ایسی بہریں/اسلمتی مٹھی کی شکل دے دیں/سفید  
بازو گداز اتنے کہ ان کو چھونے سے اک جھجک رد کتی چلی جائے/روک  
ہی دے/اور ایسے احساس اپنی خاصیتیں بدل کر/تمام ذہنی رگوں کے  
تاروں کو چھیڑ جائیں/اور ایک سے ایک مل کے سب تار جھنجھنائیں/  
ایک جھنجھلا کے کر دئیں مٹی گونج کو نیند سے جگائیں/اور ایسے بیدار  
ہوں/اچھوتے عجیب جذبے/میں ان کو سہلاؤں اتنی شدت سے،  
چنگیاں لوں کہ سیمکوں سطح عکس بن جائے/نیلگوں عکس بیکراں کا/اور اس  
طرح دل کی گہری خلقت میں ایسی آشائیں کر دئیں لیں/کہ ایک خنجر کا  
تاروں میں چھپا چھپا کر/سفید مرمی سے مخمیں جسم کی رگوں میں/اور  
ایک بے بس حسین پیکر/مچل مچل کر ٹپ رہا ہو/مری نگاہوں کے  
دائرے میں/رگوں سے خون کی ابلتی دھاریں/نکل نکل کر پھیل رہی  
ہوں۔ پھیلتی جائیں/سفید، مرمی سے جس کی چاند رنگ ڈھلوان سے ہر  
ایک بوند گرتی جائے/لپٹتی جائے ادھورے، بکھرے ہوئے لباس کی  
خشک دترتہوں میں اور ایک بے بس حسین عورت کے آنسوں میں/  
میری تمنائیں اپنی شدت سے تھک تھکا کر/عجیب تسکین اور ہلکی سی نیند  
کے سیاہ پردے میں چھپتی جائیں/سیاہ پردہ وہ رات کا ہو۔

اس نظم کے سلسلہ میں ایک بزرگ ناقد و ادیب حمید نسیم کی یہ رائے بھی دیکھتے چلیں یوں تو  
انہوں نے میراجی کی کئی نظموں کا تجزیہ بڑے عمدہ اسلوب میں کیا ہے۔ لیکن انتقادی دیانت کا تقاضا یہ  
تھا کہ وہ ان نظموں سے بھی مکالمہ قائم کریں جو میراجی کے شایان شان قطعی نہیں کہے جاسکتے۔ لہذا  
مذکورہ نظم کے سلسلے میں موصوف کی بیجا کاندائے سے بھی رو بردہ ہوتے چلیں۔

”دو تین نظموں کے بعد ایک نظم آتی ہے ’دکھ دل کا وارڈ یہ نظم ایک سطح پر دیکھو  
تو سراسر شدید سادیت‘ کی آئینہ دار ہے جہاں پیار کی شوق افزا حدت سے عورت



کولپ بوسی سے لمس کی لطافت ہے مائل و آمادہ کرنے کے بجائے چٹکیاں لینے اور نشتر چھونے کی بات ہے، پھر ذرا سنجیدگی سے غور کرو تو تیز نشتر، ”پارہ استاد“ کیلئے علامت ہے اور خون کی دھار ذوق کے بعد کا لازمی بہاؤ ہے۔ یہ ایک گھٹیا مضمون والی نظم ہے اس میں دو اندرونی خبیث مضمر ہیں۔ ایک سادیت کا شوق اور ایک male chauvinism جہاں عورت کے رد عمل اور اس کے Response کی کوئی اہمیت نہیں..... نظم میراجی کے اپنے تجربے کا بیان نہیں کسی Dramatic Persona کی خود دکھائی ہے مگر میں ایسی خود دکھائی کو بھی ادبی قدر کی نفی سمجھتا ہوں۔ ایسے گھٹیا جذبات کو لفظوں کا برجستہ اور کامیاب لباس پہنانے سے ہونٹ سی لینا کہیں بہتر کام ہے۔“

اس میں دورائے نہیں کہ میراجی کی یہ نظم نہ اخلاقی جواز فراہم کرتی ہے اور نہ ہی جمالیاتی، انہوں نے کئی نظمیں جنس کے موضوع پر کہی ہیں جن پر استعارہ اور تشبیہوں کا پردہ ڈال رکھا ہے تاکہ نظم کے تاثر میں اضافہ ہوا اور بے لطفی کی فضا قائم نہ ہو۔ لیکن ان کی اس نظم میں جا بجا جنسی پیکر متحرک ہی نظر نہیں آتے بلکہ اس نظم کا منظر نامہ جنسی علامتوں، تشبیہوں اور استعاروں سے مرتب ہوا ہے اس نظم میں بڑے تیز اور چبھتے ہوئے حیاتی تراکیب اور فقرے استعمال کئے ہیں گویا کہ یہ نظم فنی اور تکنیکی اعتبار سے بھی ایک کمزور نظم ہے۔

یوں تو اعجاز احمد کافی پڑھے لکھے اور ذہین آدمی ہیں لیکن انہوں نے میراجی کی نظموں کے تجزیہ میں کچھ باتیں تو بڑی لگتی ہوئی کہیں ہیں اور کہیں کہیں مجھے ایسا محسوس ہوا کہ انہوں نے میراجی کے تصورات شعری کے صرف منفی پہلو ہی کو پیش نظر رکھا لہذا کئی جگہ وہ اپنے تجزیہ میں مفروضات سے کام لیتے ہیں۔ اس لئے وہ اپنے مضمون پر عنوان ”میراجی ذات کا افسانہ“ میں مثبت خطوط پر گفتگو کم کی ہے، منفی خطوط کا اثبات کرنا چاہا ہے، لیکن دکھ درد کا وارڈ کے تجزیہ میں انہیں بہت حد تک صحیح خطوط پر گامزن پایا ہے۔ ان کا ایک اقتباس مذکورہ مضمون سے نقل کرنا چاہوں گا کیونکہ کسی بھی فن پارہ کے تجرباتی عمل میں قاری کو ہمیشہ غیر جانبدار رہنا چاہئے۔

”میراجی کا المیہ یہ ہے کہ اپنی محرومی کو چھپانے اور قاعدیت برقرار رکھنے کے لئے سادیت کا جو دن سپنا اس نے مرتب کیا وہی اس کی انفعالییت کی چغلی کھاتا ہے

کیونکہ تصور کا ہر تجربہ انفعالی تجربہ ہوتا ہے اور تصور کا ہر پیکر انفعالی پیکر جب آدمی احساس محرومی کے معاوضے کے طور پر ایک عورت کا تخیلی پیکر تخلیق کرتا ہے اور اس پیکر کے ساتھ وصل کا تصور باندھ کر اپنی تسکین کرتا ہے تو یہ تجربہ دراصل نزکیسیت کا تجربہ ہے اور جس تخیلی پیکر سے وہ لطف اندوز ہوتا ہے وہ دراصل اس کا اپنا آپ ہے جسے وہ دن سنے میں 'عورت کے روپ میں دیکھ رہا ہوتا ہے کہ حسن تو شرم کی منزل نہیں ہے۔ سیدھی سچی خود پسندی ہے جو اپنا عکس تیار کرتی ہے جس سے لذت حاصل کی جاسکے۔ اس طرح وہ جب عورت کے تخیلی پیکر کو ایذا دے کر اپنی تسکین کرتا ہے تو وہ دراصل دن میں سنے کے مصنوعی پردے میں خود اپنے آپ کو ایذا دیتا ہے اس اعتبار سے تخلیقی سادیت بھی خود ایذائی ہی کی ایک معکوس شکل ہے جس میں آدمی اپنی ہی ذات کو دو حصوں میں توڑتا ہے، ایک کو قائل بناتا ہے اور ایک کو مفعول اور مفعول ذات کو عورت کے روپ میں دیکھتا اور ایذا دیتا ہے۔"

آگے وہ مذکورہ نکات کی روشنی میں میراجی کے یہاں ان کے تصور کے علی الرغم ان کی ذہنی اور جذباتی تقاضوں کی طرفیں بھی کھولتے نظر آتے ہیں۔

"خود ایذا کا یہ جذباتی تقاضا میراجی کے ہاں دو وجوہوں سے ہے اول تو یہ کہ اس کے ذہن میں اخلاقیات جذبہ کی اخلاقیات سے یکسر مختلف ہے جن اخلاقی اصولوں کو وہ جذباتی طور پر قبول نہیں کرتا اور جن سے انحراف وہ تمام عمر کرتا رہا 'ذہنی طور پر اس اخلاقیات کو قبول کرتا ہے اور اس کی رو سے اپنے کردار کو پرکھتا ہے۔" ۱۸

میراجی نے اپنے شعری تصورات سے ایک الگ دنیا بنائی تھی۔ زندگی اور اس کے متعلقات کے سلسلہ میں ہر شخص کا اپنا ایک منفرد تصور اور طرز احساس ہوتا ہے۔ میراجی کا معاملہ بھی کچھ اس قسم کا تھا کہ وہ شے سے زیادہ اس کے تصور کو اہمیت دیتے تھے اور اس طرز فکر سے اپنی شاعری کے ایوان میں رنگ رنگ کے بت نصب کئے ہیں۔ عجاز احمد کو میراجی سے شکایت ہے کہ انہوں نے اپنی ذات کو افسانہ بنانے پر زیادہ زور صرف کیا ہے۔ یہ ان کا تجربہ ہے کوئی ضروری نہیں کہ ان کی ان باتوں سے اتفاق کیا جائے لیکن کہیں کہیں ان کا تجزیہ مباحث کے در تو ضرور ڈاکرتا ہے اور قاری کو فکر کی دعوت بھی دیتا ہے۔ مجھے میراجی کی یہ نظم ذاتی طور پر بھی اچھی نہیں لگی وہ اکثر اپنی نظموں میں انسانی ذہن کا

’تزکیہ‘ کرتے دکھائی دیتے ہیں لیکن اس نظم میں انہوں نے کیوں اس اندازِ نظر کو توجہ دیا۔ اس نظم کی زیرِ ساخت میں ایک نوع کی محرومی کا احساس جاگتا ہے جو کہیں گہرا اور کہیں ہلکا رنگ لئے ہوئے ہے، کبھی کبھی یہ محسوس ہونے لگتا ہے کہ کیا واقعی انہوں نے جنسی تصورات کے اظہار اور بیان میں لذت کوئی کے مطالبات کو پیش نظر رکھا ہے یا پھر اس کی تحلیل کی تلقین کرتے نظر آتے ہیں؟ آپ جب ان نظموں کے اندرون میں سفر کریں گے تو پتہ چلے گا کہ انہوں نے کیف و سرور کی اس فضا کو جنسی نا آسودگی کے تضاد کے طور پر پیش کرنے کی کوشش کی ہے لیکن کبھی کبھی دامنِ احتیاط پر ان کی گرفت کمزور پڑ گئی ہے۔ اس تناظر میں مجھے انتظار حسین کی ایک رائے یاد آ رہی ہے جو انہوں نے میراجی اور ان کی ’شعریات‘ کی تفہیم کے حوالے سے دی ہے۔

”میراجی کی شخصیت نگاروں نے ان کے شخصی واقعات کو خوب مزے لے لے کے لکھا ہے ان کی پیش کی ہوئی شخصیت کو ذات سمجھا گیا اور ان کی شاعری میں اس کا عکس تلاش کیا جانے لگا۔ ان کی نگارشات کے کسی حصے سے اس تصور کی نفی ہوتی نظر آئی تو اسے میراجی کی شاعرانہ شخصیت کی نفی قرار دے دیا گیا۔ میراجی کے جن مضامین کو فیض صاحب نے ان کی شاعرانہ شخصیت کی نفی ٹھہرایا ہے۔ وہ اصل میں افسانوی میراجی کی نفی ہے۔“ ۱۹

آگے میراجی کی شعری انفرادیت اور ان کے زاویہ نظر کی استقامت پر بھی روشنی ڈالتے ہیں:

”بات یہ ہے کہ ایک تو ایسے شاعر ہوتے ہیں جو اپنے باطن سے غرض رکھتے ہیں، شعر کہتے ہیں اور اس سے متعلق دلچسپی نہیں رکھتے کہ دوسرے کیا سوچتے اور کیا کہتے ہیں مگر بعض لکھنے والے اس قماش کے ہوتے ہیں جنہیں تخلیقی مصروفیت میں اکیلا رہنا گوارہ نہیں ہوتا۔ انہیں یہ چنیک لگی رہتی ہے کہ جس طرزِ احساس کو انہوں نے اپنایا ہے اسے دوسروں تک پہنچادیں تاکہ تخلیق کا ٹھن اور لمبا راستہ سنگت میں طے ہو۔ یہ تمنا ان سے شعر و افسانے کے سوا بھی مختلف کام کرواتی ہے۔ میراجی شاید اس قماش کے شاعر تھے۔“ ۲۰

میرا مقصد صرف اتنا ہے کہ میراجی کے تصورِ شعر اور طرزِ احساس کے سلسلہ میں مختلف نقادوں اور ادیبوں کی رائے پیش کر دی جائیں تاکہ قاری کو میراجی کے متعلق مختلف رایوں کے تناظر میں نہ



صرف ان کی شعریات کی تفہیم میں آسانی ہو سکے، بلکہ ان رایوں اور شخصی مطالعہ کی روشنی میں میراجی کی شاعری کی مختلف کردٹوں سے رو برو ہو سکیں اور ان کے متعلق جو بہت ساری غلط فہمیاں پھیلانی گئی ہیں اس کا ازالہ بھی ہو جائے۔

میں کسی اور باب میں میراجی کی جنسی شاعری کے حوالہ سے مکالمہ قائم کر چکا ہوں اور میراجی کے جنس سے متعلق جو تصورات ہیں ان سے بھی مباحثہ قائم کئے جا چکے ہیں۔ ان کی ایک منفرد خوبی یہ بھی رہی ہے کہ وہ جس عالم یا کیفیت میں ہوں۔ بقول شمیم حنفی:

ان کا شعور ڈھلوان سے پھسلا ہوا رہتا ہے چاہے شعور کی پھسلن ہو یا لا شعور کی ولولہ۔ ان کا ذہن آلودہ بہر حال غرق، مئے رنگِ نسائی رہتا ہے، جنس کے وہ تصور جو فطرت کے عین مطابق ہے اور جسے میراجی نے اپنا آدرش بنایا تھا۔“ ۳۱

مختار ظفر اپنے مضمون ”میراجی اور نظم گو شعرا“ میں رقمطراز ہیں کہ:

”میراجی کے جن شعری خصوصیات کو نقادانِ ادب نے ہدف تنقید بنایا وہی ان کے امتیازی اوصاف ہیں۔..... طرزِ زیست اور غیر قطری جنسی تلذز کے علاوہ ان کے شعری ابہام اور آزاد نظم کا انفرادی اسلوب میں، خصائص نے انہیں ایک امتیازی مقام عطا کیا ہے۔ ابہام کے ذریعہ قاری اور شاعری کے مابین ایسی خلیج حائل ہو جاتی ہے کہ تفہیم و افہام کے لئے قاری کے تحمیل کو بھی زخم لگانا پڑتی ہے اس کے ذریعہ کلام پیچیدہ اور گنگنک بن جاتا ہے۔ لیکن اس میں ترسیل معنی کے قرینے رکھ دیئے جائیں تو تفہیم میں آسانی ہو جاتی ہے۔ ابہام کی کئی صورتیں ہیں ان میں ایک یہ ہے کہ تجربہ کو ایک ایسی زبان اور ہیئت میں تبدیل کیا جاتا ہے کہ معانی کے تہہ در تہہ گوشے کھلتے ہیں اور قاری کو تحیر اور خوش گوار تاثر سے دوچار کرتے ہیں۔

اس کے لئے علامتوں (Symbols) کی زبان استعمال کی جاتی ہے۔“ ۳۲

میراجی اور راشد کے نوجوان میں فرق یوں واضح ہے کہ راشد کا نوجوان عورت پر قابض تو نہیں ہونا چاہتا لیکن اس سے راہ و رسم بڑھانے میں اسے کوئی قباحہ نہیں ہے۔ لیکن میراجی کا نوجوان تمناؤں میں ہی الجھ رہتا ہے کبھی پیش قدمی کی جرأت نہیں کر پاتا۔



پیرہن شعلہ کی مانند لپک اٹھے حیرا  
اور مجھے فرق رنگ نسائی کر دے

آج رات

میرادل

چاہتا ہے تو بھی میرے پاس ہو

اور سوئیں ساتھ ساتھ

لیکن ان خواہشات کی رنگ آمیزی یا اسے عملی جامہ پہنانا میراجی کے نوجوان کی سکت سے  
باہر بات ہے بقول اعجاز احمد بدن کے ساتھ بدن ملا کر آتش پیدا کرنا میراجی کے بس کی بات نہیں،  
کیونکہ عورت کے ساتھ میراجی کا رابطہ تصور میں بھی رومانوی اور جنسی انفاعلیت کا ہے۔ 'راشد نے نظم  
'انتقام' میں جو کہ میری نظر میں بہت اچھی نظم نہیں ہے لیکن اپنے مشقمانہ جذبہ کی تسکین کر لیتا ہے لیکن  
میراجی کا نوجوان اپنی ہی آگ میں جلتا رہتا ہے اور محرومیوں کے دامن میں پناہ گزیں ہوتا ہے۔  
میراجی کے یہاں حیرت میں ڈالنے والی بات یہ بھی ہے کہ ان کے اعصاب پر جنس جس قدر بھی  
غالب کیوں نہ ہو اور وہ جنسی تصورات کو خواب کی حالت میں محسوس کر کے جس قدر بھی حفظ اٹھائے وہ  
دل کو ہٹنا چاہئے بہلائے پھسلائے لیکن ان کی نظموں میں جو ایک نوع کی محرومی درد مندی اور حزن کا  
شائبہ ہے اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کیف و مسرت کے چند بادل تھوڑی دیر کیلئے سایہ فگن بھی  
ہوتے اور برس بھی جاتے ہیں لیکن فوراً کھل بھی جاتے ہیں اور پھر ایک لمبا سناٹا اور بے برگ و بے  
رنگ حدنگاہ تک صحرا ہے جس نے بری طرح شاعر کی زندگی پر ڈیرہ جمالیا ہے۔ یہ دلدوز اور دلخراش  
احساس اس کا ہمیشہ تعاقب کرتا رہتا ہے۔

ایک گھنگھور سکوں، ایک کڑی تنہائی

میرا اندوختہ ہے

(شام کو راستے پر)

میراجی کے یہاں تنہائی کا ایک شدید احساس ابھرتا ہے۔ اس کے اپنے ہی آنسو خشک ہو کر  
اس کے ہم رکابی سے الگ ہو جاتے ہیں اور وہ غم خواری یا غم سازی کا ڈھول بھی نہیں پیٹتے بلکہ صرف  
یاد کی صورت میں چند نقوش چھوڑ جاتے ہیں۔

یاد آنے لگے تنہائی میں جتے ہوئے آنسو اپنے  
وہی آنسو وہی شعلے، سکھ کے  
لیکن اک خوب تھ، ایک خواب کی مانند لپک شعلوں کی تھی

’اونچا مکان‘

بقول حنیف کبھی

”ایسی صورت میں کسی کے ساقی سیمیں کافسوں، اس کے لئے، رنگ جنوں ہی کے لئے اس  
کے سوکھے ہوئے، حراماں نصیب بازوؤں کا روح فرسا منظر پیش کر دیتا ہے۔

ساقی سیمیں کافسوں رنگ لے آیا  
کیوں لکھوں سر کو گلوں کر کے ہوا مچو ملاں؟  
کیوں نظر آتے ہیں پھیلے ہوئے بازو مجھ کو؟  
مری آنکھوں میں ہے بازو اپنے  
جیسے ایک پیڑ کے ٹہنی ہوں کہیں پھیلے ہوئے  
جن پہ طائر کا نشیمن کبھی بتا ہی نہ ہو  
سوکھ جاتے ہوں ٹہنے غم محرومی کے

’ہندی نو جوان‘

اور یہ محرومی بڑھ کر ایک جاں سوز اندیشہ میں بدل جاتا ہے اور وہ اپنے آپ کو  
تنبیہ کرنے لگتا ہے کہ

یہ ساقی سیمیں یا

مرمریں قصر کالذت سے یہ لبریز ستون

اپنی دور تیری مجبوری ہے

کہیں احساس کو ہی ساکت و جامد نہ کرے

’ہندی نو جوان‘

جدید اردو نظم کے سنوارنے اور سجانے میں راشد، تصدق حسین، خالد، میراجی کے ماسوا بھی کئی  
شاعر اپنا خون جگر اس کی آبیاری کے لئے صرف کر رہے تھے۔ مثلاً میراجی کے علاوہ اختر الایمان

ضیا جالندھری، یوسف ظفر اور قیوم نظر وغیرہ لیکن ان شعرا کے قبل بلکہ اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ ان شعراء کی کھپ سے الگ قدرے سینئر شعرا مثلاً اختر شیرانی، جوش، فراق، فیض اور حفیظ اپنے حوالہ سے نئی شاعری کے اہداف متعین کرنے پر مصروف تھے۔ پھر آزاد نظم کا اجتہاد یہ تمام باتیں نئے اسالیب جو نئے تجربوں کی رہن منت تھیں، اپنے قیام کے لئے کوشاں تھیں۔ راشد اپنے ہم عصروں کے ذہنی و فکری اور احساس کی سطح پر جو تجربے کر رہے تھے اور نئے اسلوب کی تشکیل کیلئے جس طرح کے Building Block مہیا کر رہے تھے اس سلسلہ میں ان کی ایک عمدہ رائے ملاحظہ کریں۔

”ان تینوں شاعروں (میراجی، خالد اور راشد خود) میں اور میراجی صرف ایک شاعر ہی نہیں تھا بلکہ اپنی جگہ ایک مکمل ہنگامہ بھی تھا جب کہ اس زمانے میں ان تین شاعروں نے اردو میں آزاد شاعری کا تعارف کرایا۔ میراجی نے باقی دونوں کے مقابلے میں بڑے دھڑلے سے اس نئی طرز کو استعمال کیا اور آزاد شعر کا استعمال سیکھا۔ جدید نفسیاتی تجربوں سے انہوں نے فطرت انسانی کے عمیق اور اتھاہ گہرائیوں کی آگاہی حاصل کی اور قدیم ہندو ثقافت نے میراجی کو ان کی شاعری کے لئے موضوعات اور ماحول مہیا کئے۔“ ۲۳

میراجی کی شاعرانہ انفرادیت کے تعین میں ایک دواہم باتوں کا ذکر ضروری ہے جیسے راشد تو اس فکری سلسلہ کی ایک کڑی ہے جس کی وجہ سے جدید اردو نظم ارتقا کے نئے مراحل و منازل سے ہمکنار ہوئی لیکن اس سے ہٹ کر تھوڑے فاصلے پر فیض، فراق، حفیظ اور جوش بھی اہم نام ہیں۔ فیض کی اساسی پہچان تو ترقی پسند تحریک کے حوالے سے قائم ہوتی ہے۔ ان کے یہاں اردو کی تہذیبی روایت کے علی الرغم لسانی اور فکری روایت بھی پیش نظر رہی ہے۔ فیض کا امتیاز یہ ہے کہ ان کے یہاں تخلیقی واردات ایک منفرد طریقہ سے شعری رنگ و روپ اختیار کر کے ان کے حیطہ ادراک اور مشاہدہ میں دنیا اور دنیا کے متعلقات اور اس کے غم و الم کی ایک نئی سطح بلکہ ہمہ گیر سطح وجود میں آتی دکھائی دیتی ہے لیکن ان کا المیہ صرف یہ ہے کہ ان کے یہاں موضوعات کا تنوع یا بولکمونہ کا منظر نامہ مجھے خلق ہوتا نظر نہیں آتا۔ ان کی ایک عطا یہ ہے کہ انہوں نے اپنے شعری اسلوب کی تشکیل میں غالب کی لفظیات سے بڑی مدد لی ہے لیکن فن کارانہ چابک دستی سے اس کی ترسیلی قوتوں اور ابلاغی امکانات کے آفاق کو نہ صرف وسیع کیا بلکہ مقصد کو ہمیشہ فن کے تابع رکھا۔ اس حوالے سے فیض، باقی ترقی پسند شعراء سے



الگ الگ اور منفرد نظر آتے ہیں۔ فراق کی شاعری کا مرکزی نکتہ یوں تو عشق اور اس کے مختلف پہلوؤں اور زاویوں کی نقاب کشائی ہے تاہم ان کی شعریات عشقیہ واردات برصغیر کی سیاسی اور سماجی اہل پھل کا شعور، جدید مغربی شعری اثرات اور ہندوستانی جمالیات کے عناصر سے مرتب ہوئی ہے انہوں نے عشقیہ تجربات کو نئی معنویت سے ہم آہنگ کرنے کی عمدہ کوششیں کیں۔ یوں تو ان کا بنیادی حوالہ غزل ہے لیکن ان کی نظموں کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔

ایک ادبی صداقت کا یہاں اعتراف ضروری ہے کہ فیض، جوش، فراق، اور حفیظ یوں تو اسی زمانے میں شاعری کر رہے تھے لیکن نئے موضوع، نئی ہیئت اور آزاد نظم کے اور تخلیقی سطح پر پورے طور پر سرگرم میراجی تھے۔ راشد، فیض، اظہار و بیان میں قدیم فارسی اور عربی روایت سے اپنا رشتہ استوار کرتے ہیں لیکن میراجی اس روایت سے وابستگی کے باوجود ایک نوع کا انحرافی رویہ اختیار کرتے ہیں اور اپنی تہذیبی اور لسانی باگ کو ہندی شاعری کی روایت کی طرف موڑ دیتے ہیں۔ میراجی کے ساتھ محولہ بالا شاعروں کا تقابلی مطالعہ یا انہیں ایک ہی صف میں رکھ کر ان کے شعری کمالات کی فہم کے لئے وسائل مہیا کر سکتے ہیں لیکن انفرادی فنی حوالوں سے ایسا ممکن نہیں ہے۔

البتہ راشد کا معاملہ دوسرا ہے کیونکہ راشد اور خالد اور میراجی نظم آزاد شاعری کے حوالہ سے ایک ہی طرح کے 'Tribe' سے تعلق تو رکھتے ہیں کیونکہ یہ تینوں جدید اردو شاعری کے ہراول دستے میں ہیں لیکن ان میں مماثلت کے پہلو اس لئے تلاش کئے جاسکتے ہیں کہ یہ تینوں نہ صرف جدید روایت کے شاعر ہیں بلکہ جن کا بنیادی مقصد نئی نسل کو نئے رجحانات اور میلانات سے ہم آہنگ اور ہم کنار کرنا بھی ہے۔ راشد فارسی روایت کے تسلسل اور اس کی توسیع پسندی کا فریضہ انجام دیتے ہیں اور ان کا تمام استعاراتی اور تلامذاتی سلسلہ تمام تر باغیانہ روش کے باوجود فارسی روایت سے الگ نہیں ہوتا جب کہ دوسری جانب دیکھا جائے تو میراجی کی ہندی روایت سے کچھ زیادہ ہی قربت رہی ہے۔ اس لئے میں نظیر کے بعد آریائی رنگ کا نمائندہ شاعر میراجی کو ہی تسلیم کرتا ہوں۔ میراجی کا استعاراتی اور تلامذاتی نظام کا سلسلہ ہائے عمل ہندی شاعری اور اس کی روایت میں بہت دور تک پھیلے ہوئے ہیں۔ راشد کے یہاں جنس کا رویہ کہیں کہیں تشددانہ ہو جاتا ہے اور وہ جنسی تشنگی کے شکار ہونے کے بجائے باغیانہ رویوں کی مدد سے جنسی جذبات کا اظہار کرتے ہیں جب کہ میراجی کے یہاں جنس کا معاملہ ایک نفسیاتی مسئلہ ہے جو نفسیات کے حوالہ سے ان کا نفسی مطالعہ ہی نہیں بلکہ اس کی شخصیت کی اتھاہ گہرائیوں میں غوطہ زن



ہو کر اس کی بُنت یعنی کے Texture کو سمجھنے کی ایک آبرو مندانہ سعی سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ راشد اور میراجی میں مشابہت کے کئی پہلو ہیں اور مغائرت کے کئی زاویے بھی ہیں۔ مغربی افکار سے استفادہ کی سطح پر راشد اور میراجی ایک Page پر ہیں۔ افتراق صرف اتنا ہے کہ راشد مغرب کو مغرب کے حوالہ سے قبول کرنے کو ترجیح دیتے ہیں جب کہ میراجی اسے مشرق کی خراہ پر اتارنا ضروری سمجھتے ہیں اور مقامیت یعنی کے ہندوستانیہ سے ہم آہنگ کرنے کی سعی صاف نظر آتی ہے۔

راشد اور میراجی نے اس زمانے میں شعور کی آنکھیں کھولیں جب پس منظر کے طور پر جنگ عظیم اول کے سماجی اقتصادی، معاشرتی اور اخلاقی اثرات اس وقت کے منظر نامہ پر صاف دکھائی دے رہے تھے۔ اقتصادی بحران کا دیوانے سا یہ کو طویل کرتا جا رہا تھا۔ بیروزگاری کی عفریت نے بھی اپنا سر اٹھانا شروع کیا۔ دوسری طرف مذہبی احیا پرستی بھی اپنے ہاتھ پاؤں مارنے لگی جس کے نتیجے میں ہندوؤں نے اپنے قدیم ہندوستانی مذہبی ماخذوں کی تلاش شروع کر دی اور ہندوؤں کے تسلط کا خواب دیکھنے لگے۔ اس کے برعکس مسلمانوں میں عربی اور عجمی اثرات کی بازیافت اور ماضی کے علم عروض کی بازگشت سنائی دینے لگی۔ میراجی اپنے مزاج کی مخصوص بناوٹ کی وجہ سے ہندو تہذیب کی طرف ملتفت ہوتے چلے گئے۔ ان تحریکوں کے دبیز اثرات نے ان کے اسلوب کی بناوٹ پر بھی اثر ڈالا۔ راشد کے یہاں فارسی کا غلبہ ہے تو میراجی کے یہاں ہندی رنگ و آہنگ کا اثر ہے۔

زندگی اور اس کے تعلقات کے تئیں راشد اور میراجی کے سطح نظر اور ان کے ادبی موقف میں بھی افتراق کے شواہد موجود ہیں۔ اس لئے دونوں کے یہاں تخلیقی واردات کے رنگ ڈھنگ بھی مختلف ہیں۔ مماثلت اگر کسی ایک سطح پر دکھائی پڑتی ہے تو وہ ہیئت اور خارجی ڈھانچہ ہے۔ یہاں دونوں کسی حد تک یکساں خطوط پر گامزن ہیں۔ دونوں کے ترسیل اور ابلاغ کے مسائل تو الگ ہیں لیکن نظریہ بھی الگ ہے۔ میراجی نے قصداً جتنی موضوعات پر ابہام اور غیر واضح طریق سے طبع آزمائی کی کوشش کی ہے اس کی ایک وجہ تو میراجی کا خود بھی پیچیدہ ہونا اور اپنی شخصیت کو کھرے میں لپٹا دکھانے کا رویہ بھی تھا۔ میراجی کا ابہام جیسا کہ زیادہ تر اکابرین نے کہا ہے کہ Emotive یعنی کہ جذباتی ہے۔ دراصل میراجی کے موضوعات میں مضمّن نہیں ہے یا اس کا کوئی اہتمام یا التزام نظر نہیں آتا ہے۔ ابہام کا پورا کھراگ میراجی کی شخصیت کی رہن منت ہے۔ میراجی کی ذات کو اس پورے تفاعل سے اگر نکال دیا جائے تو مسئلہ آسان ہو جاتا ہے یعنی ابلاغ کے مسائل حل ہو جائیں گے جب کہ میرا

مانتا ہے کہ وہ بدنام ہیں اپنے ابہام اور مشکل پسندی کی وجہ سے، جب کہ ان کی شاعری کو میں نے اکثر جگہ آسان اور سرلیج الفہم پایا ہے۔

میراجی نے مغربی افکار سے خود بھی اکتساب نور کیا ہے اور اس کا پرچار بھی ان کا راشد کے سلسلہ میں اعتراض یہ تھا کہ وہ بعض نظموں پر مغربی نظموں کا اثر زیادہ لے لیتے ہیں، اپنے مضمون ”آئینہ ادب و سیاست“ میں ماورا کی ایک نظم پر اس قسم کا الزام عائد کیا تو اس کے جواب میں راشد نے بھی انہیں ایک خط لکھا جس کے ذریعہ ہم ان کے فکری اور فنی نقطہ نظر کو سمجھ سکتے ہیں:

”آپ کا ”آئینہ ادب و سیاست“ کے عنوان سے مضمون پڑھا اس مضمون میں آپ نے ”ماورا“ کی ایک نظم کا حوالہ دیا ہے اور اس سے یہ استنباط کیا ہے کہ ایسی نظمیں لکھنا مغرب کی نقالی کا نتیجہ ہے مجھے یہ کہنے میں باک نہیں کہ آپ نے اس سے یہ نتیجہ اخذ کرنے میں کسی قدر تعجل سے کام لیا ہے۔“

اس کے بعد راشد اپنے نقطہ نظر کی وضاحت کرتے ہوئے مزید آگے لکھتے ہیں کہ:

”فطرت انسانی جو دنیا کے ہر حصے میں شعر و ادب کا سرچشمہ ہے، غیر منقسم اور یکساں ہے۔ یہ فطرت جغرافیائی فاصلوں سے بہت کم بدلتی ہے۔ فرق صرف ظاہری حالتوں کا ہوتا ہے، باطنی کیفیات تقریباً ایک جیسی ہوتی ہیں۔ خط کے آخری جملے بڑی گرانقدر اور معلومات افزا ہیں بلکہ میں ان خیالات کو میراجی کی زبان میں ”خیال افروز“ کہہ سکتا ہوں۔ اگر میری تعلیم میں سنسکرت، ہندی اور اردو کا حصہ شامل ہوتا تو میں کبھی شاید شیکسپیر، کیٹس اور بارتن کے جنازوں کو کندھا دینے میں آپ کا شریک ہو جاتا لیکن اب تو میں نے ان کا مطالعہ کیا ہے اور میں محسوس کرتا ہوں کہ حکمت و فن صرف کالی داس، سعدی اور حافظ کی اجارہ داری نہ تھے۔“ ۲۴

اس طرح کے اختلافات میراجی اور راشد کے مابین فکری اور ادبی زاویہ نگاہ کے افتراق کو اجاگر کرتے ہیں: ”مغرب سے میراجی نے استفادہ تو ضرور کیا لیکن بیحد نہ۔“۔ نہ دورہ سطور میں یہ بات کہی ہے کہ انہوں نے اسے مشرق کے خزاں پر اتارا، مغربی شاعروں اور ادیبوں کو اپنی کتاب ”مشرق و مغرب کے نئے نئے“ میں نہ صرف شامل کیا ہے بلکہ اردو والوں کو ان شعراء اور ادباء کے علمی اکتسابات سے متعارف بھی کرایا ہے۔ میراجی اور راشد شاعر تو بڑے کمال کے تھے۔

ع صرف درسی کتاب پڑھنے سے آدمی دیدہ ورنہیں ہوتا

دونوں شاعروں کے تخلیقی واردات میں بھی افتراق اور اختلاف کے شواہد موجود ہیں۔ راشد کا 'پورا آدمی' میراجی کے پورے آدمی سے نہ صرف مختلف ہے بلکہ ان کا ثقافتی مزاج اور دائرہ بھی الگ الگ ہے۔ میراجی کے یہاں جدیدیت کے خدوخال زیادہ واضح اور روشن تھے۔ اس سلسلہ میں شمیم احمد کی رائے کو بھی دیکھتے چلیں۔

”میراجی راشد کی طرح جدید شاعری کو صرف دمخض قدیم اصناف سخن سے بغاوت اور اجتہاد سمجھ کر نہیں قبول کر رہے تھے ان کے ہاتھوں جدید اسکول کی بنیاد رکھی جا رہی تھی۔ ان کے یہاں اس کا مفہوم محض بغاوت سے کہیں زیادہ اہم اور دور رس تبدیلی کا حامل تھا۔“ ۲۵

راشد اور میراجی کے مابین ایک اور سطح پر مماثلت رہی ہے انہوں نے اپنی شاعری اور جدیدیت کے نئے رویوں کی نہ صرف تشریح کی ہے بلکہ نئی تعبیر بھی کی دراصل دونوں نقاد بھی تھے۔ میراجی کے مقابلے میں راشد کا یوں تو تنقیدی سرمایہ بہت کم ہے لیکن کافی وقیع اور معنی خیز ہے۔ میراجی اپنے ہم عصروں میں اپنا انفرادی وجہوں سے قائم کرتے ہیں۔ انہوں نے نہ صرف جدید اردو نظم کے قافلہ کو آگے بڑھایا اور ترقی پسندوں کے مقابلہ انسان کے باطن کو اپنی نظموں کا موضوع بنایا کیونکہ ترقی پسندوں نے خارجیت کا ڈھول اتنا پیٹا کہ انسان کا باطن کہیں گم ہو گیا ہاں انہوں نے نہ صرف انسان کے باطن کی بازیافت کی بلکہ انسان کی وہ شعوری اور تحت الشعوری کیفیات جو اس کے فکر و عمل کے عقب میں کارفرما ہوتی ہیں اپنے جذبوں اور تخلیقی واردات کے بیان کے لئے نئی زبان بلکہ ایک نیا فرہنگ خلق کیا۔ نئی علامتیں نئے اصطلاحات اور نئے کردار وضع کئے۔ انیس ناگی نے میراجی کی انفرادیت کو قائم کرتے ہوئے بڑی عمدہ رائے زنی کی ہے۔

”میراجی کی راشد اور فیض کی نسبت شاعری میں حیثیت مختلف تھی۔ فیض لیریکل شاعر تھے اس نے مروجہ شاعری کے لٹریچر بدلنے کی بجائے اس میں کہیں کہیں اضافہ کیا۔ لیکن مہمان غزل کے لسانی اسلوب کو اپنایا۔ اس سے راشد اور میراجی کی نسبت کم آزاد نظم کو اظہار کا ذریعہ بنایا۔ راشد نے اگرچہ آزاد نظم کو ذریعہ اظہار بنایا لیکن اس کی مغز اور معرب شعری لغت ہمیشہ اس کے اور قاری کے درمیان



ایک حجاب کی طرح حائل رہی یوں بھی راشد Ronoy مصرعہ لکھنے سے گریز کر کے نظم معرئی کی تکنیک استعمال کرتا ہے۔ راشد اور فیض کے برعکس میراجی نے جدید شاعری کی وضاحت بھی کی۔ میراجی ایک معمار شاعر تھا اس نے جدید شاعری تخلیق کی اور رواج کیلئے فضا بندی کی اور آزاد نظم کے اندرونی لٹریچر کی طرف خصوصی توجہ کی۔ علیحدہ علیحدہ مصرعوں کو ایک دوسرے میں مدغم کر کے نظم کو ایک معنوی اکائی میں منتقل کرنے کا طریقہ اردو شعراء کو بتایا نظم 'جارتی' میں طویل سے طویل مصرع لکھنے کا تجربہ کیا سرریلیسٹ تکنیک کو اردو میں رائج کیا۔" ۲۶

اس بات سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ میراجی کو اپنے ہم عصروں کے مقابلے میں جدید مادی علوم سے واقفیت سوائی۔

میراجی نے اپنے شعری اکتسابات کو نہ صرف خود تک محدود رکھا۔ بلکہ اس کی سرحدیں کافی وسیع کیں اور ایک عالم کو اس سے روشناس کرانے کی سعی بھی کی۔ اپنے تنقیدی مضامین سے نہ صرف جدید اردو نظم کی مختلف کروٹوں کی نبض شناسی کی بلکہ اپنے بعد کی نسل کو ان شعری اوصاف سے متعارف بھی کرایا، ابتداء میں قیوم نظر، یوسف ظفر اور اختر الایمان نے بھی میراجی کی ذہنی اور فکری قیادت میں اپنے تخلیقی سفر کو نہ صرف جاری رکھا بلکہ اس کے اثرات بھی قبول کئے۔ میراجی اردو کی شعری روایت میں وہ واحد شاعر ہیں جنہوں نے انسان کے باطن میں نہ صرف زقند بھرنے کی حتی الوسع سعی کی بلکہ فرد کے اندرون میں پروردہ اضطراب اور کشمکش کو نفسیاتی آگہی کے توسط سے سمجھنے اور سمجھانے کے لئے نئے ذرا کئے۔ سرسید اور حالی کی اصلاحی تحریک کے لئے ترقی پسندوں کی خارجی حقیقت نگاری اور قارمولائی ادب سے سفر کرتی ہوئی قومی مرہیے سے نیچرل شاعری اور طبقاتی جدوجہد کے راستے طے کرتی ہوئی، جس منزل پر پہنچی تھی، ایک نوع کی انتہا پسندی اختیار کر لی تھی جس کا ردِ عمل ہونا تھا سو ہوا اور شاعری خارج سے باطن کی طرف مراجعت کرنے لگی۔ ڈاکٹر وزیر آغا نے اس صورتحال کی بڑی عمدہ تصویر کشی کی ہے۔

”جدید اردو شاعری میں یہ عمل اندر کی دنیا کی سیاحت کا وہ رجحان تھا جو میراجی سے شروع ہوا۔ میراجی نے اپنی شاعری میں ان بہت سے امتناعات کو مسترد کر دیا جو ایک طویل اصلاحی تحریک کی دین تھی۔ میراجی نے جسم اور اس کے تقاضوں سے شرمانے کی



بجائے انہیں اپنے شعری اظہار سے منسلک کیا اور شاعری کو ایک غیر فطری رویہ اختیار کرنے سے باز رکھا۔۔۔۔۔ جب میراجی اندر کی طرف متوجہ ہوا تو اس کی شاعری میں زمین کی باس ابھر آئی اور اردو شاعری کو ایک مضبوط بنیاد مہیا ہو گئی۔“ ۲

چند مقامات کو چھوڑ کر میراجی نے کبھی بھی جنس اور جنس کے مختلف پہلوؤں کی نقاب کشائی میں لذت اندوزی کو دخل نہیں دیا کیونکہ انہوں نے جنسی عمل کو ایک غیر اخلاقی عمل تصور کرنے کی بجائے اسے انسانی محبت کے لئے ایک اثباتی تفاعل قرار دیا۔ ان کا ماننا یہ ہے کہ یہ عمل زندگی میں نہ صرف توازن پیدا کرتا ہے بلکہ مختلف النوع انسانی پیچیدگیوں کے لئے تریاق ثابت ہوتا ہے اور اس جذبہ یا اس فعل کو سرت و بہجت سے ہم آہنگ کرنے کی بھی سعی کی ہے۔ میراجی کا انفرادان کی ان کوششوں یا سرگرمیوں میں مضمر ہے کہ روایت، جدت اور مغربی انکار سے عورت کا ایک ایسا تصور کشید کرتے ہیں اور ایک انوکھا ہیولہ تیار کرتے ہیں۔ لہذا ہندی شاعری سے عورت کے دیوی پن کا تصور اخذ کیا اور فرانسیسی شعریات سے عورت کے جسمانی پہلو کی دریافت کی اور دونوں کے خوش گوار آمیزش سے ایک مکمل عورت تخلیق کرنے کی سعی کی اس لئے جب آپ ان کی نظموں کے عقبی دیار میں جھانکتے ہیں تو ایک ایسی عورت سے سامنا ہوتا ہے جو اپنی کثافتوں اور لطافتوں کے علی الرغم پورے آب و تاب کے ساتھ جلوہ گر ہے۔ میراجی اس طرح کے سروکار میں تنہا ہیں اور منفرد بھی۔ بہت کم لوگوں نے اس نکتہ کی طرف دھیان دیا ہے کہ میراجی کی داخلیت پسندی اور درون بینی کے رجحان نے انہیں ایک روحانی کرب اور تنہائی کے آشوب میں مبتلا کر دیا ہے اور یہی ابتلا اور آزمائش میراجی کی شعری شخصیت میں یا پھر ان کے پورے تخلیقی وجود میں عرفان کی ایک لہر موجزن کر دیتی ہے۔ وزیر آغانے اس پورے تفاعل کو بڑی باریک بینی اور وقت نظر سے ان بھید بھرے معاملات کی طرفیں نہ صرف کھولنے کی احسن کوشش کی ہے بلکہ شاید جہاں تک مجھے یاد پڑتا ہے کہ پہلی دفعہ کسی نقاد نے میراجی کے سلسلہ میں اس طرح کی رائے قائم کی ہے۔

”وہ جو جلتا تھی اسے اپنے جلتا ہونے کا عرفان حاصل ہو گیا یعنی اس کی تیسری آنکھ  
 یکا یک کھل گئی اور اس نے خود کو مکروہات دنیا میں گرفتار دیکھ لیا یہ بالکل ایسے ہی تھا  
 جیسے کوئی روزن لاؤر سے ہمسایہ کے آئین کا نظارہ کرے اور پھر یکا یک خود کو روزن در  
 سے جھانکتے ہوئے دیکھ لے۔ اس چیز کو Pesky نے Self Cleansing کا نام

دیا ہے۔ روحانی سطح پر بھی Self realising عرفان کے لمحے پر منتج ہوتی ہے۔“ ۲۸

اس لمحہ میں دراصل عرفان کا وہ لمحہ بنتا ہے یا اس کی تقلیدی صورت سامنے آتی ہے جہاں چیز بھی نئے انداز اور نئے رنگ و روپ کے عی الرغم نئے رویوں کے ساتھ منکشف ہوتی ہے۔ کسی نے خوب کہا ہے کہ میراجی کی اگر تربیت فارسی روایت کے ماحول میں ہوتی تو وہ صوفی بن کر اردو شاعری کے منظر نامہ پر نظر آتا لیکن اس کے برعکس ان کی ہندی تہذیب میں ذہنی پرورش و پرداخت نے ایک سادھو کے جون میں انہیں ڈال دیا اور وہ صوفی کے بجائے سادھو کے بھیس میں پرکٹ ہوئے جس کی وجہ سے میراجی کے یہاں دنیا سے تیاگتے کا عمل پیدا ہوا۔ لیکن ان کا کمال یہ ہے کہ ان تمام کارگزاریوں کے باوجود انہوں نے اپنی ذات کے مرکز کو انتشار کا شکار ہونے سے بچا یا بلکہ اس مرکزی نکتہ کو محور بنا کر آس پاس کا مشاہدہ کیا۔ وزیر آغا اس سلسلہ میں کیا کہتے ہیں اس کے مضمرات کو بھی سمجھتے چلیں:

”میراجی جب تک جیا اپنی ذات کے مرکزی نقطے پر کھڑے ہو کر جیا اور میں سے وہ تیسری آنکھ کو بروئے کار لا کر تارہائے نظر کے رشتوں کو بنتے ٹٹتے اور پھر مٹنے بننے دیکھتا رہا۔ یوں سوچئے تو وہ منسلک بھی تھا اور منخرف بھی اور اپنی دونوں حیثیتوں کا ناظر بھی۔“

میراجی کا ایک بیان جو اس نے الطاف گوہر کو ایک خط میں دیا ہے اس اقتباس سے آپ کو اور ان یار دوستوں کو بھی جنہوں نے سنجیدگی اور متانت کو بروئے کار نہ لاتے ہوئے میراجی کے تخلیقی پرسونا کی تفہیم کی کوشش کی اور چاروں تا چار غلط نتائج تک پہنچ گئے۔ اگر انہوں نے ان کی شاعری کے ساتھ ان کے ان ارشادات کو بہ نظر غائر پڑھ لیا ہوتا تو میراجی جیسا جینیس جو ادب کے ماتھے کا جھومر ہے اسے بے اتفاقی کے غار میں نہ ڈھکیلتے ملاحظہ کریں:

”ہست کی طرح نیست بھی محدود ہے کیونکہ نیست کے آگے کچھ نہیں، کچھ بھی نہیں، مختلف گہرائی کا یہ سفر جب ایک نقطہ پر جا کر ختم ہوتا ہے جس کے آس پاس صرف ایک ہی دائرہ ہے تو وہ دائرہ بھی ایک نقطہ بن کر رہ جاتا ہے اور اس نکتہ پر پہنچ کر یادیں ہی ایک سہارا ہوتی ہیں۔“ ۲۹

میراجی کے سلسلہ میں یہ بات بڑے وثوق کے ساتھ کہی جاتی ہے کہ وہ اپنے طرز فکر کی سطح پر اپنے ہم عصروں سے منفرد کیوں ہیں؟ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ انہوں نے ایک نئے شعری رویہ کے

ساتھ ایک نیا شعری محاورہ بھی خلق کیا ہے جس میں خلوص و دیانت کی پسلی ہوئی بجلیوں کا گمان تو ہوتا ہے لیکن اس کے علی الرغم اس نکتہ کی بھی واشگافی ہوتی ہے کہ شاید میراجی کے پہلے پہل انسانی شعور کے مختلف منطقے نہ صرف دریافت کئے گئے بلکہ انہیں اپنی شاعری میں قوام کی حیثیت عطا کی، یہ تو آپ بھی جانتے ہیں کہ انسانی شعور کے تین منطقوں کی دریافت کوئی آسان کام نہیں ہے زندگی کے کڑے کوس کاٹنے ہوتے ہیں اور ان کی یہ کوشش کا دائرہ تنگ ہونے کی بجائے اپنے عہد کے دائروں کو توڑتے ہوئے ایک مختلف زاویہ نظر کی تعمیر و تشکیل کا موجب بن جاتی ہے۔ آخر میں انیس باگی کے اس اقتباس کو نقل کرنا چاہوں گا جس نے میراجی کے امکانات کی نہ صرف نوید دی ہے بلکہ میراجی کی شاعری کے مستحکم قیام کی بشارت بھی۔

”میراجی اردو شاعری کی تاریخ میں جو تجربات کر رہا تھا اور جس ذوق شعری کیلئے کوشاں تھا آج اس کی جدید شاعری میں حیثیت ایک بھٹکتے ہوئے شاعر کی نہیں بلکہ ایک ایسے فنکار کی ہے جس نے ایک ایسے شعری اسلوب کی بنیاد رکھی جس میں عظیم شاعری کے امکانات دریافت کئے جاسکتے ہیں۔“

اب میں اس پوری بحث کو سمیٹنا چاہتا ہوں کہ میراجی جیسے نابغہ روزگار کے ساتھ آخری دنوں میں اردو تہذیب اور مذہبی اخلاقیات کا ڈھول پیٹنے والے اور اپنے اپنے انداز میں پاک دامن کی حکایت سنانے والے اختر الایمان کے اس بیان کو بھی پڑھ لیں اور سن لیں کہ ممبئی جو اس وقت اردو کے نام نہاد دانشوروں کی ایک آماجگاہ تھی میراجی کے ساتھ زندگی میں جو کیا سو کیا لیکن مرنے کے بعد بھی ان کے ساتھ کیا سلوک روا رکھا گیا۔

”ایک نوجوان ڈاکٹر جولاہور سے آیا تھا، مجھ سے پوچھنے لگا میراجی وہ شاعر تو نہیں جولاہور میں تھے؟ میں نے کہا یہ وہی ہے اس نے ان کے علاج میں بہت دلچسپی لی میں اور سلطانہ میری بیوی روز انہیں دیکھنے جاتے تھے، ایک روز جو گئے تو معلوم ہوا انہوں نے ایک نرس کی کلائی میں دانت کاٹ لیا۔ میں نے کہا اتنی خوبصورت لڑکی کی کلائی میں کاٹ لیا آپ نے، بگڑ کر کہنے لگے، پھر اس نے مجھے انڈہ کیوں نہیں دیا کھانے کو۔“

ایک دو روز بعد ریل گاڑیوں کی ہڑتال ہو گئی اور میں شام کو ہسپتال جا نہیں سکا۔



رات کو کھانا کھا رہا تھا کہ اسپتال کا تار ملا کہ میراجی گزر گئے، میرے پڑوس میں نجم الحسن نقوی رہتے تھے، مشہور و فلم ڈائریکٹر تھے میں نے ان سے ذکر کیا اور ہم دونوں اسی وقت ایڈورڈ میموریل اسپتال پہنچے اور اگلے روز لاش پہنچنے کی بات کر کے انہیں وہیں رکھوا دیا۔

میراجی اپنے زمانہ کا بڑا نام تھا میں نے بمبئی کے تمام ادیبوں کو اطلاع بھجوائی، اخبار میں بھی چھپوایا مگر کوئی ادیب نہیں آیا، جنازے کے ساتھ صرف پانچ آدمی تھے، میں، مدھو سودن، مہندر ناتھ، نجم نقوی اور میرے ہم زلف آنند بھوشن، میرن لائنس قبرستان میں تجہیز و تکفین کے فرائض انجام دیے اور انہیں سپرد خاک کر کے چلے آئے۔ ۳۱

وفات کی تاریخ ۳ نومبر ۱۹۴۹ء پیدائش ۲۵ مئی ۱۹۱۲ء۔ دن سنچر

میراجی کی شاعری، اچھی شاعری کے زمرے میں آئے گی یا بڑی شاعری کہلانے کی مستحق قرار دی جائے گی یا پھر عظیم شاعری کے مرتبے پر فائز ہوگی، اس کا فیصلہ ادب کے سنجیدہ قارئین کو کرنا ہے میرا صرف یہ کہنا ہے کہ کسی بھی فن یا فن پارے یا پھر اس کے تخلیق کار کو نہ صرف ہمدردی کی بلکہ بڑے انہماک اور معروضی زاویہ نظر سے دیکھنے کی ضرورت ہے۔

کیوں کہ ہمارا کام کسی فنکار کی خواب گاہ میں بستر پر پڑی ہوئی شکلیں شمار کرنا نہیں ہے بلکہ اس کے تخلیقی پرسونا کے باطن سے ڈسکورس قائم کرنا ہے اور اس کے شعری کمالات کے افہام و تفہیم میں کسی قسم کے تحفظات کو راہ نہیں دینا چاہئے بلکہ ان کی شعریات کا مطالعہ غیر ادبی تحفظات کے حصار سے نکل کر کریں تاکہ ان کی شعری بوطیقا اور اس کی تخلیقی شخصیت کے مضمرات کے روشن منظموں سے ہم پورے طور پر واقف ہو سکیں۔ کیونکہ یہ شاعری مشین میں نہیں ڈھلی، اس میں ایک تخلیق کار کے جذبہ کا ارتعاش اور فکر کی آنچ شامل ہے۔ اس بحث کا اختتام ان جملوں پر کرنا چاہوں گا۔

”میراجی جب ہسپتال میں اپنی زندگی کے آخری دنوں سے لڑ رہے تھے تو وہاں

ایک پادری کا گزر ہوا، پادری نے میراجی کے قریب آ کر پوچھا

کہ آپ یہاں کب سے ہیں؟

میراجی نے بڑی متانت سے کہا ”ازل سے۔“



## حواشی

- (۱) خلیفہ عبدالحکیم، فکر اقبال، بزم اقبال، لاہور، ص: ۲۶، بار دوم ۱۹۶۱ء
- (۲) احتشام حسین، روایت اور بغاوت، ص: ۱۰۴، ادارہ فردوس اردو، مجلہ دوم ۱۹۵۶ء
- (۳) کلیم الدین احمد، پیش لفظ اقبال ایک مطالعہ، ص: ۷، گیا۔ ۱۹۷۹ء
- (۴) اختر حسین رائے پوری، ادب اور انقلاب، دارالاشاعت اردو، حیدرآباد، ۱۹۲۳ء
- (۵) تصدق حسین خالد۔ دیباچہ، سرورنو، مشمولہ لامکاں تالامکاں۔
- (۶) ایضاً ایضاً ایضاً، ص: ۷
- (۷) پروفیسر حنیف کیفی، نظم معریٰ اور آزاد نظم، ص: ۲۰۰، ۱۳۴
- (۸) خلیل الرحمن اعظمی، راشد کا وحشی ارتقاء، ص: ۱۶۵، راشد نمبر، اردو ادب رسالہ، دہلی۔
- (۹) ایضاً ایضاً ایضاً، ص: ۱۶۶
- (۱۰) شمیم حنفی۔ خود کو ذہ و خود کو ذہ، گر خود گل کو ذہ۔ اردو ادب، دہلی، راشد نمبر، ص: ۳۰
- (۱۱) خلیل الرحمن اعظمی، راشد کا وحشی ارتقاء، اردو ادب، راشد نمبر، ص: ۶۹-۱۶۸
- (۱۲) ن م راشد، لا انسان۔ ایک مصائب۔ ص: ۲۶، (ماخوذ از نیادور، کراچی)
- (۱۳) پروفیسر حنیف کیفی، نظم معریٰ اور آزاد نظم، ص: ۲۷۴
- (۱۴) میراجی کی نظمیں، دیباچہ، ص: ۱۰
- (۱۵) ایضاً ایضاً، ص: ۱۳
- (۱۶) میراجی ایک بدنام شاعر۔ سلیم احمد، ص: ۲۲۳-۲۲۴، میراجی، ایک مطالعہ، مرتبہ جمیل جالبی
- (۱۷) حمید نسیم، پانچ جدید شاعر، میراجی، ہمارا ایک جوگی شاعر، ص: ۱۹۲
- (۱۸) اعجاز احمد۔ میراجی ذات کا انسان۔ ص: ۲۰۶-۲۰۷، میراجی، ایک مطالعہ، مرتبہ جمیل جالبی
- (۱۹) انتظار حسین، شخص اور شاعر۔ ص: ۲۲۸، میراجی، ایک مطالعہ، مرتبہ جمیل جالبی
- (۲۰) ایضاً ایضاً
- (۲۱) شمیم حنفی، خیال کی مسافت
- (۲۲) مختار ظفر، میراجی اور معاصر نظم گو شعراء۔ جدید ادب، میراجی نمبر، ص: ۱۱، مرتبہ: حیدر قریشی
- (۲۳) ن م راشد، لا انسان۔ ایک مصائب۔ (ماخوذ از نیادور، کراچی)

- (۲۴) ایضاً ایضاً
- (۲۵) شمیم احمد۔ جدید شاعری کا اسکول، ص: ۳۲۸،
- (۲۶) انیس تاگی بحوالہ رشید امجد۔ میراجی۔ 'فن اور شخصیت'
- (۲۷) ڈاکٹر وزیر آغا۔ 'میراجی کا عرفان ذات' میراجی ایک مطالعہ، مرتب: جمیل جالبی
- (۲۸) ایضاً ایضاً
- (۲۹) میراجی 'الطاف گوہر کے نام ایک خط'
- (۳۰) انیس تاگی بحوالہ رشید امجد۔ میراجی۔ 'فن اور شخصیت'
- (۳۱) اختر الایمان دیباچہ 'سہ آتش'



## اظہارِ تشکر

ہماری تہذیب و ثقافت کی نادر رسمیات میں ایک رسم اظہارِ تشکر بھی ہے۔ اس کتاب کی تیاری میں کئی اکابرین نے نہ صرف حوصلہ افزائی کی بلکہ بعض موقعوں پر مفید مشوروں سے نوازا بھی ہے۔ پروفیسر شمیم حنفی اور پروفیسر ابوالکلام قاسمی کو اللہ غریقِ رحمت کرے کہ جب بھی ان سے ملاقاتیں ہوئیں، انہوں نے نہ صرف میراجی کے حوالے سے نئے ماخذوں کی طرف اشارے کیے بلکہ کئی ایسے منابع کی طرف میری توجہ اور انہماک کی باگ کو موڑنے کی سعی کی جن کی جانب میری نگاہیں نہیں اٹھی تھیں۔

میراجی کے حوالے سے ایک ادبی صداقت کی طرف آپ کی توجہ مبذول کرانا چاہتا ہوں کہ یوں تو سرحد کی اس جانب میراجی سے متعلق بسیط سطح پر نہ صرف ڈسکورس قائم کیے گئے ہیں بلکہ ان کی شعریات کے افہام و تفہیم کی سطح پر کئی مقالے بھی منصفہ شہود پر آچکے ہیں۔ سرحد کی اس جانب چند قابل ذکر مقالے قلم بند کیے گئے جن میں شائع قدوائی صاحب کا مونو گراف بھی شامل ہے۔ مختلف ادبی تقریبات میں میراجی کے حوالے سے اکثر ان سے گفتگو ہوتی رہی ہے انہوں نے موضوع کے حوالے سے چند اہم نکات کی طرف اشارے بھی کئے۔ میں ان کا بھی سپاس گزار ہوں۔

مواد کی فراہمی میں پروفیسر سرور الہدیٰ، پروفیسر دبیر احمد اور پروفیسر محمد کاظم نے کافی تعاون کیا۔ ان عزیزوں کے لئے خدائے لم یزل سے دعا گو ہوں کہ ان کے درجات مزید بلند کرے! میرے عزیز دوست ابوذر ہاشمی نے، جن دنوں وہ نیشنل لائبریری میں ہوا کرتے تھے، انہوں

نے میراجی کی تصنیف ”مشرق و مغرب کے نغمے“ کی ایک کاپی زیر اُکس کروا کے مجلد صورت میں عنایت کی۔ میں ان کا بھی ہمیم قلب سے شکر گزار ہوں کیونکہ میراجی کی انتقادی بصیرت کی فہم میں اس کتاب کی غیر معمولی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا۔

میراجی کی تخلیقی نگارشات کے حوالے سے بعض امور پر چند اشخاص سے اکثر مباحث ہوا کرتے اور تبادلہ خیال بھی، ان میں انیس رفیع، افضل حسین افضل اور قمر اشرف خصوصی طور پر قابل ذکر ہیں۔ ان کا بھی میں ممنون ہوں۔

انیس النبی ایک معروف افسانہ نگار ہیں۔ وہ زبان کے رموز و نکات پر گہری نظر رکھتے ہیں۔ انہوں نے کتاب کی پروف ریڈنگ میں نہایت ہی انتہاک اور سنجیدگی کا مظاہرہ کیا۔ اس کے باوجود اس کتاب میں اگر کچھ کیاں راہ پا گئی ہوں تو وہ میرے سر ڈال دیں۔ ان کے لئے بھی دعا گو ہوں کہ اللہ تعالیٰ ان کی قدر و منزلت میں اضافہ کرے۔

عزیزی مقصود دانش نے کتاب کی اشاعت کے آخری مرحلے تک نہ صرف ساتھ دیا بلکہ اگر ان کا تعاون شامل حال نہ ہوتا تو شاید کتاب کے منصہ شہود پر آنے میں مزید تاخیر ہو جاتی وہ مجھے کافی عزیز ہیں، اللہ انہیں اچھی صحت، قلم میں روانی اور استقامت عطا فرمائے۔

کیوزیشن کا کام کتنا سنگین اور صبر آزما ہوتا ہے، اس سے ہم سب واقف ہیں لیکن اسے سہیل احمد اور ضیاء الحق صاحبان نے کتنا آسان کر دکھایا۔ ان کا بھی تہ دل سے ممنون ہوں۔ نسیم فائق نے کتاب کے جمالیاتی حسن کو اجالنے میں کوئی کسر نہیں اٹھا رکھا۔ میں ان کا ہے حد شکر گزار ہوں۔

میں اپنے فرما بردار بیٹوں (ظہرا شدی، یاسر عرفات اور زوہیب منظر) کا ذکر اس لیے ضروری سمجھتا ہوں کہ انہوں نے بھی کتاب کی اشاعت میں مسلسل اپنی دلچسپیوں کا اظہار کیا۔

لخت جگر گل رعنا اور عزیزی داماد ڈاکٹر عمران احمد کا خصوصی ذکر کرنا چاہوں گا کہ یوں تو عمران احمد دل کے ڈاکٹر ہیں لیکن اردو زبان و ادب سے انہیں گہرا شغف ہے۔ انہوں نے کتاب کی اشاعت کے لئے اکثر اصرار کیا۔ یہ جذبہ میرے لیے باعث سرت ہے۔ ان دونوں کے لیے میں دعا گو ہوں کہ وہ مزید ترقی کریں۔

میری راوی زیست میں آنے والے سارے پتھروں کو خوش دلی سے چننے والی نصف بہتر



شاداب نسیم کی محبتوں کا میں تا عمر قرض دار رہوں گا، جنہوں نے نہ صرف مجھے گھریلو ذمہ داریوں سے آزاد رکھا بلکہ وہ میری ادبی کارگزاریوں میں بھی دلچسپی دکھاتی رہیں، نہ دکھاتیں تو شاید کتاب کی اشاعت ممکن نہ ہوتی۔ اللہ انہیں ہمیشہ شاداب رکھے۔

کسی موضوع پر سیر حاصل گفتگو کے لیے ان دانشوروں کی رائیں اور ہمدردیاں بھی معاون ثابت ہوتی ہیں جو ادب کے مختلف پہلوؤں پر نظر رکھتی ہیں، جن اکابرین کے زریں خیالات کتاب کی تکمیل میں معین ثابت ہوئے ہیں ان کا میں تہہ دل سے سپاس گزار ہوں اور ان کے روشن خیالات کو اپنے ڈسکورس کے لئے بیش قیمت جواہر ریزے تفویض کرتا ہوں۔

خواجہ نسیم اختر

۵ نومبر ۲۰۲۲ء، کوکاتا



## کوائف مصنف

نام: **محمد نسیم**

قلمی نام: خواجہ نسیم اختر

تعلیم: ایم اے، ڈی ایس ڈبلیو، پی ایچ ڈی

ملازمت: سابق ایڈیٹل لیبر کشنر

لیبر ڈیپارٹمنٹ

گورنمنٹ آف ویسٹ بنگال

تصنیف: اختر الایمان تنہیم و تشخص

پتہ: ۸۲/۱، ڈاکٹر سعید حیر باسورڈ،

خضرپور، کولکاتا-۷۰۰۰۲۳

رابطہ: 9836033430



# Miraji Ke Adabi Sarokar

Khawaja Nasim Akhtar



Miraji is a radiant horizon in the firmament of modern Urdu poetry. Though he lived a very short span of life from 1912 to 1949 but he left indelible foot prints on the sand of time. The original name of Miraji is Sana Ullah Dar. It is stated that his famous love for Mira Sen had urged him to acquire the name of Miraji. In this context, there are multiple versions of the love-episode of Miraji. And, one goes this way that Miraji once saw two Bengali girls at the playground of the Punjab University. It is said that Miraji fell in love with one namely, Mira Sen. But, unfortunately, it was a one-sided love. Miraji had once tried to say something to her but she responded with a deserted look. Some critics commented that it was a figment of imagination of Miraji. However, that incident has had happened to change the landscape of his poetic genre tremendously. It is a matter of great concern that in most of the articles written on his poetry are devoid of objective evaluation. I presume that an honest as well as a meticulous analysis is yet to come on his poetic genius. The moralists condemned Miraji for his bold erotic expressions but Miraji, in the preface of his book namely, "Miraji ki nazmein" (The Poems of Miraji) tried to defend his view-points and firm stance by saying that the "pollution that culture and civilization have collected around sexuality has always offended him. As a reaction I see everything under the sun as the image reflected in the mirror of sexuality and this image is perfectly natural and it is my ideal. Most of his poems focus on philosophical and the Sufi's quest such as: morality around sexuality, oblivion and eternal life, decline of the human civilization, the conflict between good and evil. Miraji has acquired the course of symbolic style instead of direct and indirect narrative discourse. Miraji has carved an unmatched and unique niche in respect of his poetic genre in the realm of the modern Urdu poem. As a matter of fact, he tried his level best to use symbols and metaphors unconventionally rather than idiosyncratic fashion. Miraji's poetry reveals that he has been influenced by one of the greatest Urdu poets, Nazeer Akbarabadi and he made conscious attempt to create a poetic language different then that of a Ghazal and to express, in particular, an Indian sensibility through the language. It can be said that despite some classical touches in his writings, Miraji's poetic language is strikingly different from those of his contemporaries.

*Publisher's Note*

ISBN 978-81-959015-5-5



Price : Rs. 600/-  
Edition : 2022

**Publisher**

**Raa'na Publishers and Distributer**

82A, Dr. Sudhir Basu Road

Kolkata- 700023